



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA

***O AMOR, O SORRISO E O POVO BRASILEIRO: VINICIUS DE
MORAES E OS MOVIMENTOS CULTURAIS DO BRASIL
CONTEMPORÂNEO***

OTAVIO AUGUSTO AULER RODRIGUES

Orientador: Profº. Caleb Farias

Florianópolis, Fevereiro de 2006



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA

**O AMOR, O SORRISO E O POVO BRASILEIRO: VINICIUS DE MORAES E
OS MOVIMENTOS CULTURAIS DO BRASIL CONTEMPORÂNEO**

**Dissertação de Mestrado em
Sociologia Política apresentada à
Universidade Federal de Santa
Catarina, como parte dos requisitos
para obtenção do Título de Mestre
em Sociologia Política.**

Aluno: Otavio Augusto Auler Rodrigues

Orientador: Profº. Caleb Farias

Florianópolis, Fevereiro de 2006

Termo de Aprovação

Dedicatória

Em especial a Deus e a minha família: Asta Auler, Odilon Rodrigues, Marco Antônio e Júlio César.

Á minha futura esposa, Priscilla, pois sem a sua motivação e comentários nada disso seria possível.

Ao meu paciente orientador Caleb e a coordenação de Pós-Graduação, pela compreensão dos momentos difíceis.

A Universidade Federal de Santa Catarina, na qual obtive toda a minha formação (graduação, mestrado, casa de estudante, PET e CNPQ) e onde agora trabalho, no projeto pré-vestibular popular da UFSC. Sem a universidade pública, gratuita e de qualidade, esse mestrado não seria concretizado.

“Era ele que erguia casas, onde antes só havia chão. Como um pássaro sem asas, Ele subia com as casas; que lhe brotavam da mão, mas tudo desconhecia de sua grande missão, não sabia, por exemplo, que a casa de um homem é um templo, um templo sem religião. Como tampouco sabia, que a casa que ele fazia, sendo a sua liberdade, era a sua escravidão”

Vinicius de Moraes

RODRIGUES, Otavio Augusto Auler. **O amor, o sorriso e o povo brasileiro: Vinicius de Moraes e os movimentos culturais do Brasil Contemporâneo.** Florianópolis, 2005. 90f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política). Curso de Pós-Graduação em Sociologia Política. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Orientador: Caleb Faria.

Resumo

Este estudo propõe uma relação entre produção cultural e contexto social através da análise das composições de Vinicius de Moraes, tendo com referência duas de suas principais obras: *Chega de Saudade* e *Gente Humilde*. Para a realização desta pesquisa, inseriu-se o poeta no contexto histórico da época em que as letras foram feitas, além de se verificar também o quadro político vivido por Moraes em toda sua trajetória (1913 até 1980). Em um breve histórico, foram organizados momentos políticos, fazendo-se um levantamento dos presidentes do Brasil e as características de seus governos. Em seguida, apresenta-se um relato a respeito da vida de Vinicius de Moraes, suas profissões, suas viagens, suas parcerias e seus ideais políticos. Abordou-se ainda o contexto musical no qual as duas letras foram transformadas em músicas, descrevendo a Bossa Nova e as Músicas de Protesto. Ao final, analise-se as letras de *Chega de Saudade* e *Gente Humilde*, do ponto de vista da relação do poeta com suas parcerias, com o público e consigo.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes. Bossa Nova e Música de Protesto. *Chega de Saudade* e *Gente humilde*.

Abstract

This study considers a relation between cultural production and social context through the analysis of the production of Vinicius de Moraes having with reference two of its main compositions: “Chega de Saudade” and “Gente Humilde”. To build this research it was necessary to insert the poet into the historical context of the time the letters had been made and also verify the political context that Moraes lived during his entire trajectory (1913 up to 1980). In a brief description, the political setting had been rebuilt, including Brazilian Presidents and their governments’ characteristics. After that, it was made a narrative regarding Vinicius de Moraes life, his professions, his trips, his partnerships and his political ideals. The musical context in which the two lyrics were transformed into music was also considered, describing the “Bossa Nova” and the Music of Protest. At last it was carried out an analysis of the songs “Chega de Saudade” and “Gente Humilde” considering the relation of the poet with his partnerships, with the public and with himself.

Key Words: Vinicius de Moraes. “Bossa nova” and Music of Protest. “Chega de Saudade” and “Gente humilde”.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL CONTEMPORÂNEO	15
3. A TRAJETÓRIA DO POETA	33
4. VINICIUS E OS MOVIMENTOS CULTURAIS: DA BOSSA À MÚSICA DE PROTESTO.....	53
5. ANÁLISE DAS MÚSICAS: CHEGA DE SAUDADE E GENTE HUMILDE	73
5.1. CHEGA DE SAUDADE	78
5.2 GENTE HUMILDE	81
6. CONCLUSÃO	84
7. REFERÊNCIAS	88

Introdução

Pesquisar Vinicius de Moraes é um projeto desafiador devido às transformações do artista. A pluralidade de sua obra demonstra uma produção eclética, com participação em muitos movimentos culturais e várias parcerias com outros artistas. A obra do poeta está espalhada em diversas ramificações da cultura brasileira, podendo ser encontrada até no cinema, como a produção franco-italiana-brasileira intitulada, originalmente, *Orfeu Negro*, lançada no Brasil em 1959 como *Orfeu do Carnaval*, com um olhar europeu, singelo, um tanto ingênuo e muito romântico do cineasta francês Marcel Camus, que converteu em clássico cinematográfico a peça *Orfeu da Conceição* (Vinicius de Moraes, 1956).

Em 1958 a letra do poeta Vinicius de Moraes intitulada *Chega de Saudade* é tomada como inauguradora do movimento Bossa Nova. O poeta também escreveu poesias como *Rosa de Hiroxima* (1946) e *Operário em construção* (1946), que fugia da característica romântica de sua poesia (*Soneto de Fidelidade*) para a temática do cotidiano brasileiro. Vinicius também se consagrou na música de protesto em *Gente Humilde* (1969) e teve uma participação marcante na União Nacional dos Estudantes (UNE), ajudando a fundar o os CPC's (Centro Popular de Cultura da UNE) sendo um dos idealizadores do "Hino da UNE" (1961). É notória sua presença na luta pela anistia dos exilados políticos no Regime Militar, tendo neste período, criado obras como *Samba de Orly* (1970), que falava sobre o exílio forçado dos opositores ao Regime Militar. Esses são apenas fragmentos de quatro décadas de produção artística que mesmo após a sua morte (em 1980), perdurou.

É necessário relembrar o contexto histórico no qual Vinicius de Moraes está inserido (1930 a 1980), não só o seu cotidiano, mas os modelos determinados pela

sociedade vigente do período. Observam-se acontecimentos que deixaram rastro em suas letras e que fizeram do poeta não apenas um espectador e mero relator dos fatos, mas um participante ativo dos fenômenos políticos, sociais e econômicos do Brasil. Nas obras do poeta, torna-se possível ter uma interpretação tanto de sua intimidade, seu cotidiano e suas relações com seus parceiros, como também suas relações com o público apreciador de suas obras.

A intenção poética de Vinícius de Moraes tem o intuito de romancear o cotidiano do povo brasileiro, independente das condições econômicas ou dos aspectos políticos vigentes no período que escreveu suas poesias. Para o poeta, não importava se a pessoa tinha uma casa de alvenaria, se morava no morro ou no Leblom (Rio de Janeiro). Em suas letras, o que se tornava relevante era se a pessoa tinha um lar e isso fazia com que as classes sociais, só por um momento, pudessem ser iguais. Assim é possível entender a relação construída entre o público e o poeta, pois suas letras estão expostas até hoje e cada grupo social pode se apropriar delas e adequá-las ao seu contexto. O poeta constrói suas letras sempre indiretamente, sempre mediadas pelo sentido artístico. Em alguns momentos, ele pode estar falando de suas particularidades que acabam tendo significado (ou não) de acordo com as representações construídas por cada grupo social ao longo de sua construção histórica.

Vinícius também pertence a um grupo social, desse modo, sua produção acaba sendo influenciada pelas suas relações com outros. É possível destacar que o grupo social no qual o poeta está inserido escreve sobre outros grupos sociais, sem necessariamente vivenciar a realidade do mesmo. Isso poderá ser observado melhor no capítulo 5 do presente trabalho, com a análise da música *Gente humilde*.

Em relação ao período histórico, propõe-se situar o leitor no contexto político que compreende os anos de 1939 até 1985. Com o final da segunda guerra mundial (1945), quando estava na presidência Eurico Gaspar Dutra, o Brasil sofria forte influência dos Estados Unidos. Ocorreu então a necessidade de resgatar a cultura brasileira a partir do governo de Getúlio Vargas, que findou com seu suicídio em 1954, assumindo, por um curto período, Café Filho, para que então, em 1955, assumisse a presidência Juscelino Kubitschek e seu vice João Goulart. Este período foi marcado por vários movimentos culturais quando, além de importar produções artísticas, o Brasil passa a exportá-las (como exemplo a Bossa Nova).

Em 1960, foram realizadas eleições para sucessão de Juscelino e quem assumiu foi Jânio Quadros, mantendo-se como vice João Goulart. Com a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart se tornou presidente, tendo seu governo vetado pelos militares, em 1964, quando o Brasil entra na era “Anos de Chumbo”. A partir daí, ocorre uma sucessão de presidentes militares, de Castelo Branco até o General João Batista Figueiredo, caracterizando a cassação e repressão dos direitos civis.

O contexto histórico desta época favoreceu o engajamento de intelectuais e artistas nos movimentos de oposição contra o governo. Como exemplo surgem as “músicas de protesto”. Um momento histórico crítico caracterizado como “Os Anos Negros da Ditadura” foi em 1969 quando sobe a presidência Emílio Garrastazu Médici, governando até 1974. De 1974 a 1979, assume Ernesto Geisel. Com o quase declínio do Regime Militar, o general João Batista Figueiredo governa até 1985. Como término da era militar, assume Tancredo Neves, em 1985, sendo realizada a primeira eleição para presidente civil após 21 anos de ditadura.

Nesse contexto, Vinícius teve sua identidade marcada e suas parcerias o ajudaram a construir sua obra. Em alguns momentos, o então poeta romântico, passa a verificar outros contextos sociais do país. O Vinicius trabalhador foi crítico de cinema, assistente de um programa brasileiro da rádio BBC em Londres, censor cinematográfico pelo Ministério da Educação, além de seguir carreira diplomática, tornando-se vice-cônsul do Brasil em Los Angeles, Califórnia (EUA). Com essa profissão, Vinicius se relacionaria com vários intelectuais fora do país, tornando-se perceptível as modificações em sua forma de enxergar o Brasil. Passou a constatar fenômenos como pobreza, fome e miséria, que marcaram sua poesia e seu posicionamento frente a partidos políticos, em movimentos engajados de oposição.

Paralelamente, o poeta firma parcerias musicais para que letra e melodia possam refletir o contexto social vivido, criando, a partir daí, sua identidade e a representando em sua obra. Um exemplo disso é música *Chega de Saudade*, em que a letra é de Vinicius, a melodia é de Tom Jobim e a batida diferenciada do violão é de João Gilberto. Neste contexto, três influências de identidades diferentes compondo uma mesma obra que será entendida com um marco para a Bossa Nova.

Não é possível falar de Vinícius de Moraes sem contextualizar os movimentos culturais de sua época. Desde o início da Bossa Nova, chegando a “música de protesto”, o poeta tem em sua produção artística um vasto diferencial de publicação. Seja no cinema, no teatro, na música; sua obra espelha aspectos do cotidiano que por si agregam valor àqueles que a compreendem. Como a relação é entre poeta e público, Vinicius tenta simplificar as letras e juntamente com seus parceiros musicalizá-las para que o acesso a essa de produção transcenda o espaço geográfico, político, social e econômico.

Para exemplificar o reflexo do cotidiano, das parcerias e da relação do poeta com o público, se analisa duas obras: *Chega de Saudade* e *Gente Humilde*, pois foram letras escritas pela experiência do autor em momentos diferentes de sua trajetória. O objetivo é verificar que a partir dos fatos históricos, relações de parceria e público, se observa, através destas obras, as mudanças ocasionadas na própria identidade do poeta.

Pela poesia de Vinicius criou-se uma rede de relações culturais a partir de suas parcerias e também dos grupos sociais que são os receptores das obras artísticas. Essa possibilidade da obra do poeta faz o leitor encontrar diversos momentos da história do Brasil e proporciona melhor entendimento de aspectos da identidade do povo brasileiro. Em vários períodos, a visão romântica do que é o Brasil ou momentos de sua história, acabam se misturando à obra do poeta, suas parcerias e forma de recepção do público. Assim, se constrói diferentes linguagens e compreensões da mensagem inserida na letra ou música.

Estudar Vinicius é entender essa teia de relações que não pode ser rotulada em somente “bossa nova” ou “música de protesto”. Tais rótulos foram criados por idealizadores e intelectuais que tiveram necessidade de demarcar território. O leitor deve observar que essas representações são construídas pela vanguarda dos movimentos culturais e também pela intelectualidade brasileira que vê a necessidade de tornar tais movimentos engajados na busca da explicação do que é o Brasil. E essa busca se insere em erros de atrelar a arte, de forma extrema, a economia ou a política, obscurecendo a rede de relações culturais e históricas que propiciaram a criação de uma obra artística. Neste sentido, o presente estudo se propõe a esclarecer os acontecimentos históricos que estão presentes no cotidiano do poeta, sua intimidade, parcerias e sua relação com o público a partir das obras *Chega de Saudade* e *Gente humilde*. Exceto quando indicado

o contrário, todos os dados sobre a vida e obra de Vinicius foram extraídos do livro *O Poeta da Paixão*, de José Castello (1994) e do site www.viniciusdemoraes.com.br.

2. O breve contexto histórico do Brasil contemporâneo

A gênese de uma pesquisa que procura entender relação do artista com o seu próprio tempo e sua participação nos movimentos de relevância social da história de um país necessita de uma contextualização histórica para que se torne possível iniciar um processo de pesquisa entre um ator social e sua inserção como agente de transformação de um tempo histórico. Por isso a necessidade de um breve histórico do Brasil no qual Vinícius de Moraes viveu (1913 a 1980). Segundo Williams (1992, p.57) “Em muitos trabalhos de sociologia da cultura, descobrimos que temos que lidar não só com instituições gerais e suas relações típicas, mas também com formas de organização e de auto-organização e que aparecem muito mais próximas da produção cultural”.

O poeta Vinicius de Moraes integrou movimentos culturais da história contemporânea brasileira produzindo artisticamente obras no espectro da literatura, poesia, música e cinema. Para Williams (1992), os movimentos que ocorrem no âmbito de formação da produção cultural caracterizam o momento em que os artistas se congregam para resgatar o que existe de comum e importante na história cultural, fazendo disso uma meta específica. Por isso, “nenhum relato completo sobre determinada formação da produção cultural ou tipo de formação (corporações, escolas, grupos especializados ou independentes) pode ser feito sem entender a descrição e análise da história geral (WILLIAMS, 1992, p. 85)”.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a influência dos Estados Unidos foi significativa no Brasil. O presidente deste período, Eurico Gaspar Dutra, militar que lutou ao lado das forças da América do Norte, entre 1939 e 1945, foi eleito com apoio dos estadunidenses que o visualizaram como um interlocutor entre as duas nações.

Vinicius de Moraes compôs uma poesia descrevendo o sentimento do pós-guerra no seguinte fragmento:

Depois da Guerra vão nascer lírios nas pedras, grandes lírios cor de sangue, belas rosas desmaiadas. Depois da Guerra vai haver fertilidade, vai haver natalidade, vai haver felicidade. Depois da Guerra, ah meu Deus, depois da Guerra, como eu vou tirar a forra de um jejum longo de farra! Depois da Guerra vai-se andar só de automóvel, atulhado de morenas todas vestidas de short. Depois da Guerra, que porção de preconceitos vão se acabar de repente com respeito à castidade! Moças saudáveis serão vistas pelas praias, mães de futuros gêmeos, futuros gênios da pátria. Depois da Guerra, ninguém bebe mais bebida que não tenha um bocadinho de matéria alcoolizante. A coca-cola será relegada ao olvido, cachaça e cerveja muita, que é bom pra alegrar a vida! Depois da Guerra não se fará mais a barba, gravata só pra museu, pés descalços, braços nus.¹ (MORAES, 1966 apud BUENO, 1988, p. 953)

É nesse período que, segundo Tinhorão (1998), a nação brasileira tentava uma inserção nos anos dourados do capitalismo Estado Unidense, buscando uma atualização, nos padrões modernos, exemplificado nos usos de Ray-ban, calças Blue jeans, consumo de uísque e diversão em locais fechados; como as boates de Copacabana. No início da década de 50 houve uma tentativa de reversão deste quadro com a eleição de Getúlio Vargas para presidente.

Getúlio Vargas incentivou o resgate e a valorização da cultura nacional com uma política Populista Nacionalista. Era Populista, pois a liderança estava dirigida à população sem buscar ser mediada pelas instituições políticas representativas, como os partidos e os parlamentos - ou ainda contra elas – apelando para imagens difusas como as de "povo oprimido", "descamisados"; e Nacionalista, pois as práticas e posições políticas se destinavam a defender a soberania política e econômica do país através da intervenção econômica do Estado.

No carnaval de 1951 a marcha que alegrava os blocos era “Retrato do velho” de Haroldo de Campos, assim o povo brasileiro comemora o retorno de Getúlio Vargas ao

¹ Poesia escrita por Vinicius de Moraes em 1966 com o título: *Para Uma Menina Com Uma Flor*.

cargo de presidente; “Bota o retrato do velho outra vez, bota no mesmo lugar, o sorriso do velhinho faz a gente trabalhar.” (COSTA; WORMS, 2002, p.62). Vargas não conseguiu terminar seu governo devido às pressões exercidas pelo capitalismo internacional, elites empresariais brasileiras que cercaram seu plano de governo. O suicídio de Vargas, em 1954, marcava um retorno do projeto de governo que apoiava a entrada de capital internacional gerando uma mudança cultural significativa.

A década de cinquenta marcou o fim da Era Vargas, com o suicídio do presidente Republicano em 24 de agosto de 1954. A morte dele encerrou um capítulo de história brasileira. Depois de 19 anos no poder, Getúlio Vargas, chamado carinhosamente pelo povo de “a voz do País dos Pobres”, se calava no interior do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, com um tiro no coração. Getúlio deixou um documento intitulado “Carta-testamento”, o qual denunciava uma campanha velada de grupos nacionais e internacionais com a finalidade de criar obstáculos ao regime de proteção ao trabalho, às limitações dos lucros excessivos e às propostas nacionalistas de seu governo.

A sua morte sinalizou um Brasil dividido entre dois projetos: o liberalismo que se escorava na aceitação do Capital estrangeiro e o nacionalismo que se inspirava nos princípios da Comissão Econômica da América Latina (CEPAL) e rejeitava a abertura da economia para o capital estrangeiro. Um trecho da carta-testamento de Vargas evidencia este conflito:

“Contra a justiça da revisão do salário mínimo se desencadearam ódios. Quis criar a liberdade nacional de potencialização de nossas riquezas através da Petrobrás; mal começa esta a funcionar, a onda de agitação se avoluma. A Petrobrás foi obstaculada até o desespero. Não querem que o trabalhador seja livre. Não querem que o povo seja independente.”² (VARGAS, 1954, apud DEL PRIORE, 1997, p.99).

² Carta escrita por Getúlio Vargas em 24 de agosto de 1954.

Como conclusão da carta, encontra-se uma frase que foi marco para o povo brasileiro: "Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história" (VARGAS, 1954, apud DEL PRIORE, 1997, p.99). Após a morte de Vargas, a Carta passou a ser um documento importante na luta de seus herdeiros políticos e seguidores, a maioria deles militantes ou simpatizantes do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

A reação popular a morte de Getúlio Vargas foi intensa, o que impediu as forças conservadoras de oposição ao seu governo, comandadas pelo líder da União Democrática Brasileira (UDN) Carlos Lacerda, de assumirem o poder. O vice-presidente, Café Filho, assumiu um curto governo que privilegiou os princípios econômicos liberais. No entanto, a temática do governo de Café Filho configurou a sucessão presidencial.

Em disputa presidencial, em 1955, estava o governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, sendo o primeiro a lançar sua candidatura pelo Partido Social Democrata. O Partido Trabalhista Brasileiro de Getúlio Vargas indicou o ministro do trabalho do antigo governo, João Goulart, para dar continuidade à forma de governo populista inaugurada por Vargas no Brasil. A União Democrática Brasileira indicou Juarez da Távora, ligado a Escola Superior de Guerra (ESG). O resultado das eleições, realizadas no dia 03 de outubro de 1955, apresentou a vitória de Juscelino Kubitschek para presidente e João Goulart para vice. Nessa eleição, o presidente e o vice eram escolhidos separadamente.

Com a vitória da chapa Juscelino/Jango, foi desencadeada uma oposição liderada pelo udenista Carlos Lacerda, atrelando o novo governo ao comunismo. Este viés marcou todo governo de Juscelino, as tentativas de golpe e os ataques políticos desencadeados pelo Jornal "A Tribuna da Imprensa", de Carlos Lacerda, não pouparam os novos governantes do Brasil no início de seus mandatos.

O governo de Juscelino Kubitschek foi marcado por um desenvolvimento econômico, capitaneado pelo lema “50 anos em 5”. É neste período que o Brasil viveu segundo Castro (2001), um “Eterno Verão”, no qual a prosperidade econômica se materializou na construção de Brasília, na instalação do primeiro parque automobilístico do Brasil - a Volkswagen - e alavancou outros setores da sociedade como os esportes e a cultura. Juscelino Kubitschek foi intitulado pela população de “o presidente Bossa nova”, como expressa o fragmento da canção “Presidente Bossa Nova”: “Bossa nova mesmo é ser Presidente dessa terra descoberta por Cabral, para tanto basta ser tão simplesmente simpático, risonho e original.”³ (COSTA; WORMS, 2002, p.76).

É nesse período que o Brasil se torna campeão mundial de futebol na Suécia. Em 1958 o filme *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, inspirado na peça teatral de Vinicius de Moraes, "*Orfeu Negro*", ganha a palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes na França. Em 1959, é lançado pela gravadora EMI ODEON o *Long Play* (LP) *Canção do amor demais*, disco que, posteriormente, deu início ao movimento Bossa Nova. A canção *Chega de Saudade*, encontrada neste LP, era do jovem Antônio Carlos Jobim e a letra de Vinicius de Moraes. O conjunto ficou completo com a nova batida de violão criada por João Gilberto, que gravou pela primeira vez no ritmo musical 4/4, que se tornaria a "marca registrada da Bossa Nova", (a batida de samba normalmente é

³ Fragmento da letra de música de Juca Chaves.

executada em compasso 2/4). Com letras simplificadas, o baiano de juazeiro, João Gilberto, influenciou o final da década de 50, como demonstra o fragmento da letra musical *Bim Bom*, que também está presente no álbum *Chega de Saudade*: “Bim bom bim bom bom bom, Bim bom bim bim bom bim bom, Bim bom bim bim bom bom, Bim bom bim bim bom bim bom, é só isso o meu baião, e não tem mais nada não, O meu coração pediu assim, só”⁴

No teatro, se destaca a peça *Eles não usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que expressava, no palco, o cotidiano dos trabalhadores. Também é possível citar o cinema novo que procurava divulgar o contexto brasileiro através de filmes produzidos especialmente por Nelson Pereira dos Santos. É nesse contexto que nascia um novo Brasil, um país que despertava para uma cultura nacionalista, buscando a essência do povo.

A fase da história do Brasil, rotulada de “nacionalismo desenvolvimentista”, aumentou a auto-estima do povo brasileiro. Mas, em relação à estabilidade econômica, o país entrou em uma crescente inflação e dependência de empréstimos internacionais do Fundo Monetário Internacional (FMI). Em 1959 Juscelino rompeu com o FMI, em virtude da pressão exercida pelos grupos nacionalistas que seguiam o ideário trabalhista de Getúlio Vargas.

Em 1960 foram realizadas eleições para sucessão de Juscelino, na qual, o então governador de São Paulo, Jânio Quadros, disputou pleito e venceu com 48% dos votos. O vice, agora como novo presidente, era mais uma vez João Goulart. Segundo o historiador Gaspari (2002), Jânio Quadros era um político demagogo que fizera sua

⁴ Fragmento da letra de música de João Gilberto composta em 1958. Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/nadohomepage2/bimbom.html>>. Acesso em: 19 fev. 2004.

campanha eleitoral usando a vassoura como símbolo. A música tema da campanha de Jânio Quadros foi sucesso no carnaval de 1961: “Varre, varre, varre, varre, varre, varre, vassourinha. Varre a bandalheira, o povo esta cansado, de sofrer desta maneira, Jânio esperança deste povo abandonado”⁵ (COSTA; WORMS, 2002, p.77).

Jânio prometera exterminar da ordem política a corrupção da qual ele mesmo era produto. Sete meses depois da posse, ele renunciou à presidência, alegando que grupos conservadores e setores ligados ao capital internacional estariam impedindo o andamento do seu governo. Segundo o historiador Jacob Gorender, Jânio Quadros queria chamar a atenção do Congresso e do povo brasileiro para que eles lutassem pela sua permanência. Com esta estratégia, esperava depositar a presidência nos braços do povo e mais uma vez o populismo mostrava suas limitações, isto é, um líder carismático esperava que as forças populares o mantivessem no poder.

Com a renúncia de Jânio, o sucessor natural seria João Goulart, herdeiro da base do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Os militares vetaram sua posse alegando que Jango (apelido dado a João Goulart) estava atrelado ao comunismo internacional, a segmentos da esquerda e ao sindicalismo nacional. A posse de Jango só ocorreu porque ele aceitara assumir o governo sob o regime parlamentarista. Goulart só recuperou os poderes de presidente em 1963 com um plebiscito que demonstrou que 9,5 milhões de brasileiros optaram pelo presidencialismo, enquanto 02 milhões preferiram o parlamentarismo. Legitimado no poder, Jango partiu para realizar as reformas de base caracterizadas pela reforma agrária, urbana e cobrança de impostos sobre os mais ricos.

⁵ Fragmento da letra de música da campanha eleitoral de Jânio Quadros. As músicas funcionavam como *gingols* para que o povo se lembrasse do candidato.

No dia 13 de março de 1964, Jango participou de um grande comício na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, no qual reafirmou as reformas de base. Esse ato assustou os segmentos conservadores da política brasileira que responderiam com a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, reunindo quase 200 mil pessoas.

Em 31 de março de 1964, os militares derrubam o governo de Goulart, instaurando o regime militar. O presidente fugiu para o exílio no Uruguai e o país ingressa na fase denominada “Anos de chumbo” por caracterizar o governo dos militares.

O que se viu após 1964 foi uma sucessão de presidentes militares. Desde Castelo Branco até o General João Batista Figueiredo, todos eles reprimiram os direitos civis caçando direitos políticos, usando a tortura, a censura e o exílio como armas contra a liberdade de expressão. É dentro desse quadro histórico que o poeta Vinicius de Moraes está inserido, dialogando com sua poesia nos momentos mais importantes da história do Brasil. A obra do poeta nasce da relação de um observador do seu tempo com os movimentos da história, como expressou o historiador Bloc (1981. p.14): "os homens são filhos do seu próprio tempo".

A biografia de Vinicius de Moraes organizada por Castello (1994) demonstra através das influências literárias “a passagem da poesia metafísica para a poesia do cotidiano” (p.13). Vinicius, segundo o autor, foi influenciado pelo poeta Arthur Rimbaud: “Rimbaud foi fundamental para sua retomada de contato com a realidade” (CASTELLO, 1994, p.12-13). A poesia, *Operário em Construção*, criada em Paris no ano 1955, apresenta uma significativa mudança na obra do poeta:

Era ele que erguia casas, onde antes só havia chão. Como um pássaro sem asas, Ele subia com as casas; que lhe brotavam da mão, mas tudo desconhecia de sua grande missão, não sabia, por exemplo, que a casa de um homem é um

templo, um templo sem religião. Como tampouco sabia, que a casa que ele fazia, sendo a sua liberdade, era a sua escravidão.⁶

Os primeiros livros escritos pelo poeta demonstram uma linha poética que se aproxima da metafísica, sendo isto possível em virtude de sua formação ter sido religiosa. O desejo de transcender, os aspectos místicos, o mistério e algumas vezes um confronto entre os anseios da alma e do corpo se encontram presentes em seus textos, impregnado por um fervor espiritual nebuloso e rebuscado.

Por outro ponto de vista, Vinicius utiliza uma linguagem solene, muitas vezes excessiva, em versos longos que relacionam versículos bíblicos. Faz uso também de adjetivação farta, conferindo aos seus poemas um caráter retórico e um tom de falsidade que os tornam hoje quase ilegíveis. Ele obtém melhores resultados em suas poesias quando é contido pela rigidez formal do soneto e pela necessidade de enquadrar sua letra a uma melodia. Assim, soube explorar as possibilidades de junção das novas melodias com o antigo (soneto). Esta mistura de arcaico e contemporâneo, oriunda tanto dos versos alexandrinos quanto da musicalidade inata da linguagem do poeta pode ser exemplificada em *Soneto da separação*:

De repente do riso fez-se o pranto / Silencioso e branco como a bruma / E das bocas unidas fez-se a espuma / E das mãos espalmadas fez-se o espanto. / De repente da calma fez-se o vento / Que dos olhos desfez a última chama / E da paixão fez-se o pressentimento / E do momento imóvel fez-se o drama. / De repente, não mais que de repente / Fez-se de triste o que se fez amante / E de sozinho o que se fez contente. / Fez-se do amigo próximo, distante / Fez-se da vida uma aventura errante / De repente, não mais que de repente. (MORAES, 1957 apud CASTELLO, 1991, p. 51)

Em 1943, a poesia de Vinicius começa a se modificar. Segundo o poeta, suas letras estão marcadas por movimentos de aproximação do mundo material e passam por

⁶ Fragmento da letra da poesia: “Operário em Construção” de Vinicius de Moraes composta em 1956. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/024/24poesia_vm.htm>. Acesso em: 20 fev. 2004.

algumas dificuldades na tentativa de repudiar suas primeiras escritas idealistas (CASTELLO, 1991). Esta mudança do metafísico para a realidade mais imediata ocorre basicamente em três instâncias: o canto do amor concreto e a valorização da mulher; a exaltação do cotidiano e a abertura para o social e o uso da linguagem coloquial.

Ao impregnar em sua poesia lírica um contexto material, Vinícius compromete-se com o cotidiano. A vida diária é surpreendida pelo olhar meigo e por vezes irônico do poeta. Em textos como *Elegia desesperada*, *Balada do Manguê*, *Balada das meninas de bicicleta*, *Balada das arquivistas*, *Poema enjoadinho*, *O dia da criação* e outros, o contexto simplório e banal é o motivo dominante dos versos. Um exemplo importante está na letra de *Elegia na morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes*, na qual evoca a morte de seu pai, existindo um predomínio do cotidiano familiar:

(...) Era belo esperar-te, cidadão. O bondinho / Rangia nos trilhos a muitas
praias de distância. / Dizíamos: “E-vem meu pai!” Quando a curva / Se
acendia de luzes semoventes, ah, corríamos, / Corríamos ao teu encontro. A
grande coisa era chegar antes / Mas ser marraio em teus braços, sentir por
último / Os doces espinhos da tua barba.
(...) O barbante cortava os teus dedos / Pesados de mil embrulhos: carne, pão,
utensílios / Para o cotidiano (e freqüentemente o binóculo
Que vivias comprando o com que te deixavas horas inteiras / Mirando o
mar). Dize-me, meu pai / Que viste tantos anos através de teu óculo de
alcance / Que nunca revelaste a ninguém? (...) ⁷

Outro exemplo a ser citado é o poema *Operário em Construção*, parábola do operário que sempre dizia “sim” e um dia passou a dizer “não”, pois entende que o seu cotidiano era marcado pelo seu trabalho. Este poema foi o mais cultivado pela juventude

⁷ Disponível em: <<http://www.vinicius-de-moraes.lettras.terra.com.br/letras/87145/>>. Acesso em 26 jan. 2005.

universitária esquerdista da década de 1960. Esta mesma perspectiva de unir fatos sociais à letra é apresentado por Vinícius em *A rosa de Hiroxima*:

Pensem nas crianças / Mudas telepáticas / Pensem nas meninas / Cegas inexatas / Pensem nas mulheres / Rotas alteradas / Pensem nas feridas / Como rosas cálidas / Mas oh não se esqueçam / Da rosa da rosa / Da rosa de Hiroxima / A rosa hereditária / A rosa radioativa / Estúpida e inválida / A rosa com cirrose / A anti-rosa atômica / Sem cor sem perfume / Sem rosa sem nada. (MORAES, 1946 apud CASTELLO, 1991, p.206)

O contexto histórico da década de 60 favoreceu o engajamento de muitos artistas e intelectuais nos movimentos de oposição. Segundo Ridenti (2000), os artistas buscavam um romantismo revolucionário com a confecção de obras que assinalavam uma realidade social. Vinicius não podia ser enquadrado como um revolucionário e sim como um indivíduo em busca de status como intelectual e sua inserção nos acontecimentos do seu cotidiano.

No governo de João Goulart o Brasil viveu momentos de ebulição cultural, um período efervescente da produção artística. Após o golpe militar, os movimentos culturais como Bossa Nova, Música de Protesto, Jovem Guarda e as canções retratando o nordeste brasileiro, capitaneado por seus artistas, continuaram fortes. Com decreto dos “atos institucionais” o regime sofreu um e enrijecimento que cerceou a liberdade de expressão em todo país. É neste período que Vinicius de Moraes é aposentado compulsoriamente, no ano 1969, da carreira diplomática, num verdadeiro expurgo de subversivos, corruptos, alcoólatras e homossexuais.

As atitudes de repressão do governo são incentivadas pelos oficiais do Exército, principalmente pelos coronéis. A chamada "linha dura" defende as idéias do golpe militar de 64 e a exclusão de todo e qualquer vestígio do governo de João Goulart e seus

simpatizantes. Neste período as músicas de protesto refletem a indignação do povo brasileiro. Entre as mais conhecidas estão: *Pra dizer que não falei de flores* de Geraldo Vandré e *Apesar de você* de Chico Buarque gravada em 1970:

Hoje você é quem manda, falou, tá falado / Não tem discussão, não. A minha gente hoje anda / Falando de lado e olhando pro chão. Viu? / Você que inventou esse Estado, Inventou de inventar / Toda escuridão, Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar o perdão.⁸ (HOLANDA, 1970, apud WERNECK, 1989, p.92)

As músicas de protesto foram importantes para a sociedade brasileira, pois uma parcela da juventude - artistas, intelectuais e trabalhadores - as utilizavam como um mecanismo de luta. Neste contexto, Vinicius compõe várias letras, entre elas, *Gente Humilde* (1969), criada em parceria com Chico Buarque de Holanda. Mesmo com a censura do governo, artistas modificavam suas letras fazendo uso de uma linguagem metafórica.

Neste período os setores da sociedade brasileira se organizaram de diversas formas para expressar seu descontentamento político, protestando contra o Regime Militar. Entre esses setores estava a União Nacional dos Estudantes (UNE). Criada em 1910, no I Congresso Nacional de Estudantes, em São Paulo, a UNE só é efetivada como fundação em 1937 (coincidindo com a instauração do Estado Novo). Este movimento estudantil foi uma tomada de consciência quanto à necessidade de organizar, em caráter permanente e nacional, a atuação política dos jovens brasileiros, tendo como ação histórica e sociológica absorver e radicalizar as tensões sociais que surgiram neste período. A UNE como entidade representativa dos estudantes passou a ser importante na história do Brasil Contemporâneo.

⁸ Fragmento da letra da música "Apesar de Você" escrita por Francisco Buarque de Holanda.

Vinícius de Moraes, juntamente com Carlos Lyra, compõe, em 1963, o Hino da UNE, última composição dessa parceria:

União Nacional dos Estudantes / Mocidade brasileira / Nosso hino é nossa
bandeira / De pé a jovem guarda / A classe estudantil / Sempre na vanguarda
/ Trabalha pelo Brasil / A nossa mensagem de coragem / É que traz um canto
de esperança / Num Brasil em paz / A UNE reúne futuro e tradição / A UNE,
a UNE, a UNE é união / A UNE, a UNE, a UNE somos nós / A UNE, a
UNE, a UNE é nossa voz. (MORAES, 1963, apud CASTELLO, 1991, p.102)

Com o enrijecimento do Regime Militar, a partir de 1967, é formada a “Frente Ampla”, movimento de oposição extraparlamentar que reunia líderes do período pré-64, como Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart. Cresciam também as manifestações de rua nas principais cidades do país, em geral organizadas por estudantes. Em 1968 o estudante secundarista Edson Luís morreu no Rio de Janeiro, em um confronto entre policiais e estudantes. Em resposta ao ocorrido, o movimento dos estudantes, unido a setores da igreja e da sociedade civil, promoveram a passeata dos “Cem Mil”, no Rio de Janeiro, a maior mobilização do período contra o Regime Militar. Na Câmara Federal, o deputado Márcio Moreira Alves, do MDB (Movimento Democrático Brasileiro), exorta o povo a não comparecer às festividades do Dia da Independência. Os militares exigiam uma punição para o deputado. A Câmara não aceitava a exigência. O governo fecha o Congresso e decreta o Ato Institucional número cinco (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, que trouxe modificações para a Constituição brasileira. O AI-5 expirou em 1979.

O AI-5 suspendeu os direitos políticos por dez anos de todos aqueles que se opunham à ditadura militar. As liberdades individuais de todo o cidadão brasileiro passaram a ser então canceladas e todos que se opunham ao regime militar eram vigiados. Em 1967, a junta militar cria uma Lei de Segurança Nacional mais violenta que AI-5. O AI-13 instituía pena de banimento do território nacional para todo cidadão

que fosse perigoso, nocivo à segurança nacional e o AI-14 legalizava a pena de morte para aqueles que excitassem uma guerra externa, psicológica, revolucionária ou subversiva.

Em 30 de outubro de 1969 assumiu a presidência do Brasil Emílio Garrastazu Médici que governaria até 15 de março de 1974. Seu governo fica conhecido como "os anos negros da ditadura". O movimento estudantil, sindical e as oposições foram contidos e silenciados pela repressão policial. O fechamento dos canais de participação política direcionava uma parcela da esquerda a optarem pela luta armada e pela guerrilha urbana. O governo responde a este ato com maior repressão, lançando também uma ampla campanha publicitária com o slogan: "Brasil, ame-o ou deixe-o". O endurecimento político é respaldado pelo chamado "milagre econômico": crescimento do PIB (Produto Interno Bruto), diversificação das atividades produtivas, concentração de renda e o surgimento de uma nova classe média com alto poder aquisitivo. É neste período que o músico Raul Seixas critica a apatia do povo brasileiro em relação às torturas e mortes do regime militar com a música "Ouro de tolo" um recado para classe média brasileira que se preocupava com a sua segurança econômica.

Eu devia estar contente / porque eu tenho um emprego / sou um dito cidadão respeitável e ganho 4 mil cruzeiros por mês / Eu devia agradecer ao senhor / por ter tido sucesso na vida como artista/ eu devia estar feliz porque consegui comprar um corcel 73/ É você se olhar no espelho/ se sentir um grandessíssimo idiota / saber que é humano ridículo, limitado/ que só usa 10% de sua cabeça animal/ e você ainda acredita que é um doutor padre ou policial / que esta contribuindo para o nosso belo quadro sócio⁹ (SEIXAS, 1973, apud COSTA; WORMS, 2002, p.125).

O general Ernesto Geisel assumiu a Presidência em 15 de março de 1974 e governou até 15 de março de 1979. Enfrentou dificuldades econômicas que anunciavam

⁹ Fragmento da letra da música "Ouro de Tolo", composta por Raul Seixas.

o fim do "milagre econômico" e ameaçavam o Regime Militar. No final de 1973, a dívida externa contraída para financiar as obras faraônicas do governo atingiu US\$ 9,5 bilhões. A inflação chegou a 34,5%, em 1974, e acentuava a corrosão dos salários. A crise internacional do petróleo desencadeada, em 1973, afetava o desenvolvimento industrial e aumentava o desemprego. Diante desse quadro, Geisel propõe um projeto de abertura política "lenta, gradual e segura", mas ainda cassava mandatos e direitos políticos. Esse plano designa o processo de transição do Regime Militar de 1964 para uma ordem democrática, ocorrido no Brasil entre meados da década de 70 e o ano de 1985.

O plano para a abertura Política, retorno à democracia, é atribuído ao ministro-chefe do Gabinete Civil, general Golbery do Couto e Silva. Apesar de a abertura política ser definida como "lenta, gradual e segura", repercutiu negativamente entre os militares de linha dura - coronéis e capitães - que queriam derrubar governos civis. "Os militares extremistas, logo conhecidos como a 'linha dura', estavam agora ansiosos para ganhar o controle da política brasileira" (SKIDMORE, 1975, p.37). Em 20 de janeiro de 1976, o general Ednardo d'Ávila Mello foi afastado do comando do 2º Exército e substituído pelo general Dilermando Gomes Monteiro. O afastamento se deu em consequência da morte do jornalista Vladimir Herzog, em 25 de outubro de 1975, e do operário Manuel Fiel Filho, em 17 de janeiro de 1976, no interior do DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações - Centro de operações de defesa Interna), órgão vinculado ao 2º Exército.

O último presidente do regime militar, João Baptista Figueiredo, assumiu a Presidência em 15 de março de 1979 e governou até 15 de março de 1985. Em 1979,

Vinicius de Mores realizou a leitura de poemas no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, a convite do líder sindical Luís Inácio da Silva.

O crescimento das oposições nas eleições de 1978 acelerou o processo de abertura política. Em 28 de agosto de 1979 foi aprovada a “Lei da Anistia”, que marcou a possibilidade de volta dos artistas exilados. No mesmo ano, em 22 de novembro, foi aprovada a Lei Orgânica dos Partidos, que extinguiu a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e restabeleceu o pluripartidarismo no país, proporcionando liberdade de escolha para o povo brasileiro e retorno das bases democráticas. Aumentou também a mobilização popular por eleições diretas para os cargos executivos. Em 13 de novembro de 1980 foi aprovada uma emenda constitucional que restabeleceu as eleições diretas para governadores e acabou com os senadores biônicos, aqueles que eram indicados pelo governo militar, respeitando os mandatos em curso.

As “Diretas Já” surgiram como protestos que buscavam eleições democráticas para presidente. Embora a oposição ganhasse em número de votos, o Regime Militar mantinha o controle do processo político e articulava a sucessão do general Figueiredo por meio de eleições indiretas, marcadas para novembro de 1984. No final de 1983, as oposições lançavam a campanha por eleições diretas para presidente da República. A primeira manifestação, em 27 de novembro, foi organizada pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e reuniu cerca de 10 mil pessoas em São Paulo. O movimento cresceu rapidamente e aglutinava todos os setores oposicionistas. Nas principais cidades do país, multidões iam às ruas para pressionar o Congresso a aprovar a emenda “Dante de Oliveira”, que restabeleceu as eleições diretas para presidente. As maiores manifestações ocorreram em São Paulo, na Praça da Sé, dia 12 de fevereiro de 1984,

com 200 mil pessoas. Neste período, a música *Coração de Estudante*, de Milton Nascimento e Wagner Tiso, se tornava hino das "Diretas já" na voz de Fafá de Belém: "Coração de estudante, há que se cuidar da vida / Há que se cuidar do amor, tomar conta da amizade / Alegria e muito sonho, espalhados no caminho / Verde, planta, sentimento, folha, coração, juventude e fé."¹⁰

Em 1985, o governador de Minas Gerais, Tancredo Neves, apresentava-se como candidato da oposição para disputar a Presidência no Colégio Eleitoral. O PDS (Partido Democrático Social) lança Paulo Maluf, líder de uma facção do partido. Uma dissidência do PDS, a Frente Liberal, unia-se ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e formava a Aliança Democrática. O senador José Sarney havia rompido com o Partido Democrático Social e se filiado ao PMDB, sendo indicado para vice na chapa de Tancredo Neves. O PT (Partido do Trabalhador) recusava-se a comparecer ao Colégio Eleitoral, sob o argumento de não compactuar com a farsa das eleições indiretas. Tancredo Neves foi eleito em 15 de janeiro de 1985 com 480 votos, contra 180 dados a Paulo Maluf e 26 abstenções. Era a primeira eleição para presidente civil após 21 anos de ditadura. Os militares retornavam às casernas.

Este breve contexto histórico buscou retratar o tempo no qual o poeta Vinicius de Moraes viveu. Embora tenha falecido em 1980, o compositor e poeta participou dos movimentos culturais e políticos do Brasil contemporâneo. Vinicius influenciou e também se transformou ao participar ativamente da produção cultural brasileira, seja

¹⁰ Fragmento da letra de música "Coração de Estudante" de Milton Nascimento e Wagner Tiso em 1981. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/letra/m/milton-nascimento/coracao-de-estudante-nao-cifrada.html>>. Acesso em: 20 fev. 2003.

como sensor do governo de Vargas, poeta da Bossa Nova ou integrante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE).

1. A trajetória do poeta

Estudos relacionados a Vinicius de Moraes (CASTRO, 1990; CASTELLO, 1991) normalmente destacam o perfil romântico da sua produção artística, relacionando-o como o “poeta da paixão”. Um dos objetivos deste trabalho é direcionar a análise a outras vertentes da obra de Vinicius, demonstrando que o poeta sofreu diversas transformações ao longo de sua vida, sendo que essas mudanças e suas relações com os movimentos culturais surgidas no Brasil - como a Bossa Nova, nos anos cinquenta, e a música de protesto a partir dos anos sessenta – são o foco desta dissertação.

Compreender a trajetória do artista e suas ideologias requer a análise da construção da sua história e produção artística. Segundo Williams (1992), embora ideologia conserve, pelo peso do uso linguístico, o sentido das crenças organizadas (quer formais e conscientes, quer difusas e indefinidas) é possível muitas vezes supor que tais sistemas (no caso a ideologia) constituem a origem verdadeira de toda a produção cultural. "No caso da arte, isso seria gravemente redutor. Excluiria por um lado, os processos diretamente físicos e materiais em que tantas artes se baseiam." (WILLIAMS, 1992, p.27).

Se estivesse vivo, Vinicius de Moraes completaria 92 anos em 2005. Nascido em 19 de outubro de 1913, na Rua Lopes Quintas, 114, bairro da Gávea, no Rio de Janeiro. Foi criado por sua mãe, Lydia Cruz de Moraes, que, dentre outras qualidades, era exímia pianista; e ao lado do pai, Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta bissexto. Vinicius cresceu morando em diversos bairros do Rio. Infância e juventude, depois contadas em seus versos, refletiam o pensamento da geração de 1940 em diante. Aos nove anos de idade, Marcus Vinitius da Cruz e Mello Moraes vai com a irmã Lygia ao

cartório, na Rua São José, centro do Rio, e altera seu nome para Vinicius de Moraes. Segundo Castello (1994), o poeta era um menino branquinho e com o cabelo cortado ao estilo inglês (reto e com franjas), olhos verdes e boca com vazios, pois estava mudando de dentes. O registro de sua primeira poesia é de 1922 quando o poeta tinha nove anos:

Quantas saudades eu tenho / de ti oh flor primorosa / que tudo tu és gentil e meiga / que em tudo és tão graciosa / oh quantas saudades quantas / de ti meu bem lá se vão / como uma garça voando / cerrando meu coração / se eu pudesse descrevê-las / Oh quantas, quantas não são! / Mas só de ti são tuas / Cacizinha do coração" (MORAES, 1922, apud CASTELLO, 1994, p.40).

Na década de 20 Vinicius faz parceria com os irmãos Paulo e Haroldo Tapajós e começa a compor. Com os colegas do colégio, criava um pequeno conjunto musical que atuava em festas ocorridas em casas de famílias conhecidas. Em 1930 foi composta *Viva a malandragem*, em parceria com os irmãos Tapajós:

Ai! Eu vou me pira / não quero trabalhar / malandro eu nasci / sou malandro já se vê / malandro hei de morrer / a malandragem é bem boa / pra ninguém padecer / um copinho cachaça / e a gente esquece / a vida de vagabundo / é a melhor vida que existe / sai de casa na rua ninguém é triste / tem muito hotel na cidade / mas eu cá por mim / mais do que esse luxo todo / amo botequim / uma mulata sambando / deixa a gente sem coragem e por isso viva a malandragem. (MORAES; TAPAJÓS, 1930, apud CASTELLO, 1994, p.50)

A poesia e a música são muito influentes na vida de Vinicius. No final da década de 20, o poeta se atreve a escrever precocemente um caderno intitulado *Obras completas*. Em 1932 ele publica o seu primeiro poema *transfiguração da montanha*, na revista *A Ordem*, de direcionamento católico. Neste mesmo período ingressava na faculdade do Catete de Direito. É nessa faculdade que Vinicius consegue ampliar seus horizontes literários e musicais, embora sua formação política também fizesse parte do contexto.

Os movimentos de direita estavam em evidência no Brasil, com predominância dos movimentos católicos. O marxismo chegava ao país através de obras oriundas da

França, passando a ser objeto, entre muitos estudantes, de críticas e rejeições. Nesta fase, Vinicius começava a dialogar com o fascismo, influenciado por seu amigo Octavio de Faria. Ficava evidente que as informações se originavam dos movimentos totalitários europeus, agregados ao nacionalismo inflamado dos jovens brasileiros.

O contato do poeta com esses movimentos lhe traria rótulos que nem após sua morte seriam esquecidos, principalmente entre a patrulha ideológica da esquerda dos anos 60 e 70 - que procuravam rotular as idéias das pessoas como sendo de direita ou esquerda. O seu primeiro livro publicado é *O caminho para a distância*, na Schimidt Editora, inspirado nas leituras de Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche e Blaise Pascal. Vinicius foi agraciado com a primeira bolsa do Conselho Britânico para estudar língua e literaturas inglesas na Universidade de Oxford, local para onde parte em agosto de 1938. Anos mais tarde expressou a importância da experiência na Inglaterra:

“A que chamam de boêmio. Em Oxford, na Inglaterra / Estudei literatura Inglesa, que foi / Para mim fundamental.”¹¹ (MORAES, apud ALMEIDA, 2002, p.11)

Ainda jovem, Vinicius de Moraes foi iniciado na maçonaria, o ritual de cerimônia lhe causou grande impressão. Católico e maçom, o perfil elitista do jovem Vinicius, formado neste período, foi marcante em sua vida, pois através dessas características de classe média do Rio de Janeiro, ingressou na carreira diplomática e mais tarde se tornou censor cinematográfico do Ministério da Educação durante o governo de Getúlio Vargas e por três anos não censurou nada. Este título lhe traria

¹¹ Fragmento do poema “Auto-Retrato” de Vinicius de Moraes.

críticas no futuro, principalmente quando começava a dialogar com os partidos e movimentos da esquerda brasileira. Anos depois, publicou a poesia *Auto-retrato*, na qual descrevia sua função de censor:

Fui auxiliar de cartório Censor cinematográfico Funcionário (incompetente)
Do Instituto dos Bancários. Atualmente sou segundo Secretário de
Embaixada. Formei-me em Direito, mas Sem nunca ter feito prática. Infância:
pobre, mas linda Tão linda que mesmo longe continua em mim ainda.
(MORAES, apud ALMEIDA, 2002, p.9).

O título de Censor Cinematográfico do Governo de Vargas é uma polêmica na vida de Vinicius de Moraes. Mesmo que tenha dito que nunca cortou cenas de filme, a característica de censor o acompanhou pelo resto de sua vida, gerando duras críticas da esquerda brasileira nos anos sessenta e setenta, fase do romantismo revolucionário. Vinicius não se enquadrava em nenhum movimento político, por isso a necessidade de enquadrar o poeta como direitista, entreguista, censor. Ainda no poema *Auto-Retrato* o poeta explica:

Dizem-me poeta; diplomata / Eu o sou, e por concurso / Jornalista por prazer
/ Nisso tenho um grande orgulho / Breve serei cineasta / (Ativo). Sou
materialista. / Deito mais tarde que devo / E acordo antes do que gosto...
(MORAES, apud ALMEIDA, 2002, p.9).

Na Inglaterra, trabalha como assistente do programa brasileiro da rádio BBC, demonstrando a facilidade que tinha em exercer diferentes funções. A sua vida em solo inglês evidenciou a constante busca de parcerias, seja na poesia, música, teatro e cinema. Muitos desses encontros ajudaram a constituir a obra do poeta.

Analisando a sua biografia é possível acompanhar as transformações ocorridas no decorrer de sua trajetória. Vinicius de Moraes procurava incessantemente novos parceiros, amigos e projetos. O perfil criativo do poeta lhe proporcionava atuar em

diversos setores, por isso a importância de compreender a sua formação intelectual e cultural.

O Brasil vivia a ditadura do Estado Novo enquanto Vinicius formava novas amizades na Inglaterra. Na casa de Augusto Frederico Schmidt conhece o poeta e músico Jayme Ovalle, de quem se tornaria um dos maiores amigos. Mais tarde Vinicius o definiria: "é o poeta em estado virgem. A mais bela crisálida de poesia que jamais existiu desde William Blake. É o mistério poético em toda a sua inocência, em toda a sua beleza natural. É vôo, é transcendência absoluta. É amor em estado de graça."¹²

O contato com músicos e poetas enriqueceu a obra de Vinicius, como a influência de seu amigo Octávio de Faria, que segundo Castello (1994, p.88) "o incentivou a se tornar um poeta mais com os pés no chão, e não o '*inquilino do sublime*' como, então, o chamou." Em seguida, Vinicius publicou *Novos Poemas* e em 1943, lança *Cinco Elegias*, e faz intensa vida literária e posteriormente *Poemas, Sonetos e Baladas*, escrito em 1946. Nesta fase, começou a surgir o poeta sensual e lírico, mas, como ele próprio disse: um "poeta do cotidiano".

Desde 1936, quando substituiu Prudente de Moraes Neto como representante do Ministério da Educação junto à Censura Cinematográfica, Vinicius manteve uma relação de amizade com Manuel Bandeira como evidencia sua correspondência escrita para o poeta em Petrópolis no dia 6 de abril de 1939:

Vinicius, descendo outro dia ao Rio, encontrei em casa a sua carta de 13 do mês passado. Sim, senhor, você está se revelando um craque como correspondente, e suas cartas nos dão um grande prazer. No fundo, eu não devia lê-las a quem não lhe escreve.... para castigar. Brasileiro - e sobretudo brasileira - é gente muito veada de escrever. A desilusão que você está tendo agora, eu a tive desde os dezessete anos, quando adoeci e tive de andar anos pelo interior - num tempo em que ainda não havia rádio nem vitrola! Que

¹² Percepção de Vinicius sobre Jayme Ovalle descrita por Fernando Sabino de uma suíte ovalliana no Jornal do Brasil, 15 de julho de 1974.

alegria me daria uma correspondência - abundante, então! Mas os amigos não escreviam. Datam daí as raízes do meu onesismo... Outro dia nos lembramos de você aqui, por causa da regata inglesa. Imaginamos você a beira do Tamisa, torcendo brasileiromente por Oxford. Mas Oxford levou na cabeça. (BANDEIRA, 1939, apud CASTRO, 2003, p. 94)

Vinicius de Moraes se corresponde frequentemente com o Brasil, expressando sua saudade. As cartas o mantêm informado e envolvido com o seu ciclo de amigos, além de se revelar um “craque na correspondência” como descreve Manuel Bandeira.

As transformações ocorrem de maneira rápida na vida do poeta. Em 1939, por procuração, foi efetivado seu casamento com Beatriz Azevedo de Mello, a "Tati". Com a eclosão da segunda Guerra Mundial, retornou ao Brasil no final do corrente ano. Parte desta viagem foi feita em companhia de Oswald de Andrade, começando uma amizade marcante.

Os companheiros de Vinícius eram intelectuais como: Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Afonso Arinos de Melo Franco. A diversidade destes encontros possibilitou ampliar sua maneira de ver o mundo de maneira católica, direitista e simpatizante do fascismo europeu. O poeta se transformou, procurando formular um pensamento próprio até o final de sua vida, mais sempre influenciado e influenciando seus parceiros. Octávio de Farias foi uma das personalidades que mais marcaram "o poetinha". Era seu tutor. Mesmo em viagem, a correspondência entre os dois era frequente, o que pode ser observado em uma das cartas escritas de Paris, em 12 de abril de 1939:

Meu caro Vinicius, seu silêncio está me surpreendendo. Da Itália, escrevi duas vezes a você, de Florença e de Roma. Esperava encontrar aqui, ao chegar, carta sua. E já estou há mais de uma semana... E que semana! Como vai você se agüentando por aí? Sem notícias suas, fico no terreno das conjecturas. Será que você não pode nem ao menos escrever cartão-postal com duas palavras sobre seus planos, estado, etc? (FARIA, 1939, apud CASTRO, 2003, p. 95).

O retorno ao Brasil é positivo para Vinicius de Moraes, pois o faz produzir de forma incansável. Para o poeta, o ano de 1940 é marcado pelo nascimento de sua primeira filha, Susana, além de estreitar como crítico de cinema e colaborador no Suplemento Literário do jornal "A Manhã".

Na década de quarenta o cinema mudo era um dos temas mais discutidos por Vinicius. Ele inicia uma série de debates com o jornalista, magistrado, diplomata, poeta, contista e romancista Ribeiro Couto. Vinicius de Moraes propõe na imprensa carioca o debate: “cinema mudo versus cinema falado”. Esta ideia tem início durante uma palestra do cineasta Orson Welles, que estava no Brasil para filmar *It's All True*. Favorável ao cinema silencioso, Vinicius motiva a participação da maioria dos escritores brasileiros conhecidos neste debate. Manuel Bandeira, envolvido no debate, define o momento de vida do poeta:

Desde *O Caminho para a Distância*, através de *Forma e Exegese*, *Ariana*, *A Mulher*, e *Novos Poemas*, a evolução do poeta se vem processando com uma abundância e variedade que nos deixa a nós, seus admiradores e amigos, convencidos de estarmos diante de uma força criadora de natureza sem precedentes em nossa literatura. Porque ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas), e finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos. Os seus versos, ora fluem 'à même' dos puros mananciais, à maneira das poesias de Augusto Frederico Schmidt, ora se disciplinam em condutos de secção rigorosamente geométrica, ver coisa de Valéry: poesia a granel, às soltas, ao léu (...) e poesia em comprimido, medida e rimada, onde tudo está no seu lugar, com seus valores e os seus contrastes. Esse rapaz, que não tolera palavras no cinema, é um invocado delas na poesia: governa-as com a destreza de um apache de tango, arranca-as das sarjetas para vesti-las em 'toilette' de baile, e eis que elas nos envutam 'menstruosamente' belas (esse advérbio é um exemplo desse poder encantatório com que o poeta, quando é apenas Vinicius sem ser Moraes, sabe contagiar de lirismo as misérias da carne).¹³ (BANDEIRA, [1941], apud MORAES, 1990, p. 71)

Em 1942, Vinicius foi aprovado no concurso do Itamaraty, ingressando na carreira diplomática. Em seguida nasceu seu filho Pedro. Um fato marcante que refletiu

¹³ Percepção de Manuel Bandeira sobre Vinicius de Moraes escrito por Vinicius no livro: *Meu tempo é quando*.

em uma mudança ideológica que influenciou sua obra literária foi o encontro com o escritor marxista americano Waldo Frank. O intelectual chegou ao Brasil em abril de 1942, dois meses depois de Orson Welles. Nova-iorquino, de formação racionalista, socialista e humanista, criticava a vulgaridade e o materialismo da sociedade americana e por isso mesmo via valores na sociedade brasileira.

Waldo Frank formulou a concepção de que a elite brasileira, a paulistana em especial, tinha como paradigma a cultura europeizada ou o materialismo modernizante americano. Esta elite passa a ter um reflexo do espírito constitucionalista liberal que, em contra partida, foi moldado no federalismo americano. Os conceitos da democracia vigente, seja liberal ou socialista, possuíam origens anti-autoritárias e principalmente anti-getulistas.

A relação estabelecida entre Waldo Frank e Vinicius influenciou o poeta fazendo com que ocorresse mudança em sua visão política - da direita, com a qual simpatizava, para esquerda, tornando-se um antifascista convicto. Neste período (1942) as aspirações ideológicas levam Vinicius a perguntar a Luís Carlos Prestes se poderia entrar no Partido Comunista. Luís, em resposta, diz: “fique fazendo o que você faz, escreva suas crônicas e seus poemas, pois acho que você é mais verdadeiro assim.”¹⁴

Vinicius constata a miséria e a indiferença das elites à pobreza do povo brasileiro através da longa viagem que faz pelo Norte e Nordeste. Em função desse contato direto com a realidade do país, suas idéias, até certo ponto reacionárias, foram substituídas por uma visão de mundo progressista.

Não é possível afirmar que Vinicius de Moraes se tornou um intelectual de esquerda ou um romântico revolucionário. Segundo Ridenti (2000), ele era aquele

¹⁴ Entrevista ao Jornal "Estado de São Paulo" de 18 de fevereiro de 1979.

intelectual que foi marcado pela integração de intelectuais com o homem simples (povo brasileiro), supostamente não contaminado pelo mundo moderno capitalista que poderia dar a vida a um projeto, uma alternativa de sociedade brasileira desenvolvida.

A viagem de Vinicius feita pelo Norte e Nordeste o faz conhecer um Brasil real, de favelas, palafitas, mangues, capoeiras, rodas de samba etc. Sem idealizações, a experiência mostrou um país miserável e contribuiu para tornar sua obra "realista", ou seja, posicionada politicamente. "Saí do Rio um homem de direita e voltei um homem de esquerda"¹⁵. O reflexo destas idéias será percebido no futuro quando o poeta escreve *Operário em Construção* (1956), mostrando mais uma vez sua personalidade mutante.

A efervescência política no Brasil, com o término da Segunda Guerra Mundial, motivou a intelectualidade brasileira a procurar agremiações políticas com objetivo de debater o mundo pós-guerra. A participação política expressava status intelectual, ou seja, a elite formadora de opinião demonstrava suas análises em relação à realidade do Brasil e do mundo.

A campanha pela entrada do Brasil na II Guerra Mundial e pela luta contra o nazi-facismo ajudam não só o partido a ir se articulando, como a se aproximar da intelectualidade progressista. Esta ação interna e principalmente o prestígio de Prestes - preso desde a repressão ao levante de 1935 -; a vitória contra o nazi-facismo e a fascinação despertada pela URSS, inclusive por seu papel durante a guerra, aparecem como elementos determinantes - dentre outros - da verdadeira invasão dos intelectuais acontecida em 1945. Filiam-se ou aproximam-se do partido, além dos já assinalados, intelectuais como: Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, Dyonélio Machado, Dalcídio Jurandir, Alina Paim, Nelson Pereira dos Santos, Quirino Campofiorito, Aníbal Machado, Villanova Artigas, Oscar Niemeyer, Dorival Caymmi, Arnaldo Estrela, Ruy Santos, Walter da Silveira, etc.¹⁶ (RUBIM, 1999, p.85)

¹⁵ Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=322>. Acesso em 30 mar. 2005.

¹⁶ Fragmento do artigo escrito por Antonio Albino Canelas Rubim, Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Em 1945, Vinicius termina sua relação com Tati para casar-se com Regina Pederneiras, arquivista do Itamaraty. Neste mesmo ano sofre um desastre de avião na viagem inaugural do "Leonel de Marnier", perto da cidade de Rocha, no Uruguai. Em sua companhia estava Aníbal Machado e Moacyr Werneck de Castro.

O poeta colaborou com vários jornais e revistas como articulista e crítico de cinema; escreveu crônicas diárias para o jornal "Diretrizes"; fez amizade com o poeta chileno Pablo Neruda, sempre posicionando suas relações no contexto de justiça social. As parcerias também influenciavam o pensamento político do poeta brasileiro e o inspiravam na criação de poemas como o *Soneto a Pablo Neruda*, que aproximava os contextos sociais do povo brasileiro e do povo chileno:

Quantos caminhos não fizemos juntos / Neruda, meu irmão, meu
companheiro... / Mas este encontro súbito, entre muitos / Não foi ele o mais
belo e verdadeiro?
Canto maior, canto menor – dois cantos / Fazem-se agora ouvir sob o
Cruzeiro / E em seu recesso as cóleras e os prantos / Do homem chileno e do
homem brasileiro.
E o seu amor – o amor que hoje encontramos... / Por isso, ao se tocarem
nossos ramos / Celebro-te ainda além, Cantor Geral.
Porque como eu, bicho pesado, voas / Mas mais alto e melhor do céu entoas /
Teu furioso canto material! (NERUDA, 1974, p.7)

Vinicius assume seu primeiro posto diplomático em 1946. É nomeado vice-cônsul do Brasil em Los Angeles, Califórnia (EUA) e viaja para lá com Regina, de quem posteriormente se separa. Tati e os filhos vão juntar-se a ele em seu novo posto. A Califórnia é palco da prosperidade americana pós-guerra, o período de cinco anos nos Estados Unidos é enriquecedor na área cultural e política, e são muitos os novos amigos.

Neste período, radicaliza sua visão política, sem retornar ao seu país. A publicação de seu livro *Poemas, sonetos e baladas*, em edição de luxo, com ilustrações de Carlos Leão, ocorre nos Estados Unidos da América. É através das cartas que

mantém o contato com amigos do Brasil, como Manuel Bandeira, a quem escreve em 14 de setembro de 1947, de Hollywood:

“Manezinho,
... Cada dia acho os Estados Unidos mais chatos, sobretudo esta costa onde estou. Nova York é muito bom, mas o Consulado não tem praticamente horário para trabalhar, e eu não nasci para lambar selo... A casa da Carmen (Miranda) é muito hospitaleira e eu cada dia gosto mais dela. Ela é um amor de pessoa, Mané, com todas as bananas na cabeça e extravagâncias que usa. Me chama de ‘Vesúvio’, coisa que me derrete...” (MORAES, 1947, apud CASTRO, 2003, p.128)

A distância do Brasil e arroubos nacionalistas inspiraram Vinicius na criação do poema *Pátria Minha*, no ano de 1949. Foi realizada uma edição com tiragem de cinquenta exemplares na prensa manual de João Cabral de Melo Neto, em Barcelona:

“A minha pátria é como se não fosse, é íntima / Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo / É minha pátria. Por isso, no exílio / Assistindo dormir meu filho / Choro de saudades de minha pátria. / Se me perguntarem o que é a minha pátria direi: / Não sei. De fato, não sei / Como, por que e quando a minha pátria / Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água / Que elaboram e liquefazem a minha mágoa / Em longas lágrimas amargas” (MORAES, 1949, apud BUENO, 1998, p.383).

O poema *Pátria Minha* é reflexo das teorias sociais originadas nos anos 30 que começam a fazer parte da formação universitária, não necessariamente no conteúdo das disciplinas, mas nos meios acadêmicos. Autores como Caio Prado Júnior em *Formação Econômica do Brasil*, Sergio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil* e Gilberto Freyre na sua obra *Casa Grande e Senzala*, procuravam estudar o Brasil e sua formação histórica, social, econômica e cultural, cada pesquisador com seu viés. Nesse contexto, Vinicius de Moraes estava inserido e sua poesia tinha resquícios da *Semana de Arte Moderna* (1922) que incentivavam a busca da “brasilidade” e a explicação sobre a formação do povo brasileiro. Neste mesmo ano visitou o poeta Pablo Neruda, no

México, que se encontrava gravemente enfermo. Ali conheceu o pintor Diogo Siqueiros e reencontrou o pintor Di Cavalcanti.

Com a morte de seu pai, Vinicius retorna ao Brasil em 1950 e no ano seguinte, casou-se, pela terceira vez, com Lila Maria Esquerdo e Bôscoli. Como cronista diário, colaborou no jornal *Última Hora*, a convite de Samuel Wainer, tornando-se, posteriormente, crítico de cinema através do mesmo jornal.

A diplomacia servia para Vinicius circular nos meios culturais, pois sabia que não estava na profissão certa. "A diplomacia surgiu como um quebra-galho" (CASTELLO, 1994, p. 208), confessava sem maiores pudores. Pelo Itamaraty, serviu em Los Angeles, Paris e Montevidéu, nos anos 40, 50 e 60, época em que os homens "da carreira" dispunham de tempo para vultosos trabalhos literários, como atestam as obras de outros escritores/diplomatas como João Cabral e Guimarães Rosa.

O interesse do poeta pela sétima arte surgiu nos tempos da Faculdade de Direito do Catete, quando fundou junto com os colegas Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello e Octávio de Faria, o primeiro fã clube de Charles Chaplin na América Latina, o "Chaplin Club". A estada na Califórnia lhe propiciava encontros importantes com personalidades da sétima arte. Iniciava seus estudos de cinema com Orson Welles e Gregg Toland. Em 1947 lançou, com Alex Viany, a revista *Film*. Segundo Castello

Nas festas á beira da piscina de Carmen Miranda, Vinicius faz sucesso dedilhando no Violão "Azulão", de Jaime Ovalle. Algumas vezes, esticam no Trocadero, em Beverly Hills, onde esbarram com celebridades como Orson Welles, de quem o poeta se torna amigo. Tem chance, por exemplo, de acompanhar as gravações de Dama do Shangai que Welles filma com Rita Hayworth em 48. Nesta época Alex Viany é vice-presidente da Associação de Correspondentes estrangeiros em Hollywood, entidade algo fictícia que ressuscita em almoços mensais de confraternização com a indústria cinematográfica americana, sempre enfeitado por astros e estrelas das telas. Alex chega, invariavelmente acompanhando de Vinicius. (CASTELLO, 1994, p.146)

As influências oriundas do cinema, assimiladas em solo americano, se tornaram importantes para Vinicius na década de 50 e 60, período em que ampliou seu contato com a produção cinematográfica, onde dialogou com diretores como Marcel Camus e os iniciadores do Cinema Novo: Glauber Rocha e Leo Hirzman.

No início da década de 50, o jornalista Samuel Wainer, proprietário de um jornal com tendências nacionalistas que era apoiado pelo Governo de Vargas, convida o poeta para ser colunista e crítico de cinema. Por ter conhecimento na área cinematográfica e ser apaixonado pela sétima arte, muitos amigos o conduzem a nomeação de delegado junto ao Festival de Punta del Este, onde paralelamente fazia a cobertura do evento para o *Última Hora*. Ao final do evento, partiu para a Europa com a tarefa de estudar a organização dos festivais de cinema de Cannes, Berlim, Locarno e Veneza. Acreditava que seus estudos pudessem ser úteis na realização do Festival de Cinema de São Paulo que aconteceria dentro das comemorações do IV Centenário da cidade. Em Paris, conheceu o tradutor francês, Jean Georges Rueff, com quem trabalhou, em Estrasburgo, na tradução do poema *Cinco Elegias*. Vinicius, em parceria com seus primos Humberto e José Francheschi, se depara com outra participação no cinema encomendada pelo diretor Alberto Cavalcanti. Ele visitou, fotografou e filmou as cidades mineiras que compunham o roteiro de Aleijadinho, pois era possível que fosse realizado um filme sobre a vida do escultor.

Vinicius possuía o cargo de segundo secretário da Embaixada quando partiu para Paris. Neste momento escreveu *Orfeu da Conceição*. No ano seguinte esta obra participou do Concurso de Teatro do IV Centenário da Cidade de São Paulo e foi premiada, ganhando também uma montagem teatral em 1956, com cenários de Oscar Niemeyer. Posteriormente, a obra foi transformada em filme - com o nome de *Orfeu*

negro - em 1959, pelo diretor francês Marcel Camus, obtendo grande sucesso internacional. Foi premiada com a Palma de Ouro no Festival de Cannes e com o Oscar, em Hollywood, recebendo o título de melhor filme estrangeiro do ano.

A Peça *Orfeu da Conceição* foi encenada no Teatro Municipal, aparecendo também em edição comemorativa de luxo, ilustrada por Carlos Scliar. As músicas do espetáculo ficaram por conta da autoria de Antônio Carlos Jobim, proporcionando a Vinicius fazer sua primeira parceria com o compositor. Tempos depois, com a inclusão do cantor e violonista João Gilberto, daria início ao movimento de renovação da música popular brasileira que se convencionou chamar de Bossa Nova. *Orfeu da Conceição* foi elaborado tendo como base o mito grego do divino músico da Trácia, sendo traduzido para a linguagem dos morros cariocas. Lançado em 1956 o Long Play 10, *Orfeu da Conceição* tinha expressado, em sua contracapa, a trajetória da peça teatral que incorporou o erudito e o popular, característica comum na vida do poeta na década de cinquenta:

“Poucas histórias terão excitado mais o espírito criador dos artistas que o mito grego de Orfeu, o divino músico da Trácia, cuja lira tinha o poder de tocar o coração dos bichos e criar nos seres a doçura e o apaziguamento. Esse sentimento da integração total do homem com a sua arte, num mundo de beleza e harmonia, - que artista não o traz dentro de si, confundido com o próprio impulso que o move para a criação?

Foi por volta de 1942 que eu, uma noite, depois de ler o mito numa velha mitologia grega, senti subitamente nele a estrutura de uma tragédia negra carioca. A lenda do artista que conseguiu, graças ao fascínio de sua música, descer aos infernos para buscar Eurídice, sua bem-amada morta e que, ao perdê-la em definitivo e com ela o gosto de criar e de viver, desencadeou em torno de si a desarmonia, o desespero de que seria ele a primeira vítima, - essa lenda poderia perfeitamente passar-se num ambiente como o de uma favela carioca, sublimados, é claro, os seus elementos naturais de modo a atingir a elevação do mito.

Quando em Maio de 1956, através de um milagroso conjunto de circunstâncias, um amigo propos-me financiar a peça exatamente 24 horas antes de eu tomar meu avião para Paris, onde me encontro em posto, um dos problemas mais sérios que me coube resolver foi a escolha do músico, de um compositor que pudesse criar para o Orfeu Negro uma música que tivesse a elevação do mito, uma música que unisse a Grécia clássica ao morro carioca, uma música que reunisse o erudito e o popular - uma música "poética" que, mesmo servindo ao texto, tivesse uma qualidade órfica. Numa conversa com

meus amigos Lucio Rangel e Haroldo Barbosa foi-me ponderado o nome do jovem maestro e compositor Antonio Carlos Jobim, com quem eu de raro em raro privara em 1953, nas noites do finado Clube da Chave. Achei a idéia excelente e pus imediatamente em contacto com Tom, como é popularmente conhecido, resultando daí não apenas uma parceria, mas uma amizade que hoje sinto de grande importância para nós ambos. Com a idéia de se criar uma ouverture para grande orquestra, que apresentasse os temas principais das personagens de maneira a colocar o espectador, ao abrir do pano, no ambiente emocional da peça, entreguei a Antonio Carlos Jobim a minha valsa “Eurídice”, composta em Strasburgo, e que desde então passou a representar para mim o tema romântico de Eurídice no espaço musical da imaginação de Orfeu. Confesso que a excelência do trabalho que me foi sendo pouco a pouco apresentado pelo compositor, excedeu todas as minhas expectativas. Usando com grande habilidade elementos dos modos e cadências plagais que criam uma ambiência grega perceptível a qualquer pessoa, Antonio Carlos Jobim partiu realmente da Grécia para o morro carioca num desenvolvimento extremamente homogêneo de temas e situações melódico-dramáticas, fazendo, no final, quando a cena abre, o samba romper sobre o morro onde se deve processar a tragédia de Orfeu. Os sambas criados especialmente para a peça, de parceria nossa, constituíram sem dúvida a parte mais agradável do nosso trabalho. Ao conhecedor de música não escapará na estrutura melódico-harmônica dos mesmos o aproveitamento dessas mesmas cadências plagais de que falei, e que combinam, a meu ver, maravilhosamente bem com o ritmo negro brasileiro. Esses sambas são, do ponto de vista da peça, as criações populares do sambista Orfeu da Conceição e funcionam de maneira dramática predeterminedada comentando a ação e acrescentando-lhe os elementos sem os quais a tragédia não funcionaria: os elementos da música harmonizadora e destruidora que constituiu o privilégio do divino tocador de lira da antiga Trácia”.¹⁷

As instruções escritas de próprio punho por Vinicius e deixadas na introdução de *Orfeu da Conceição* demonstravam que a peça deveria ser reproduzida sempre fiel à cultura e aos dramas dos morros cariocas (ou pelo menos ao que o poeta suponha que fosse): uma teia complexa de relações sociais e criatividade. Sendo a favela uma vergonha social para o país, resultando em um regime de exclusão gerado pela miséria e injustiça ela é, ao mesmo tempo, um tesouro de culturas e relações humanas, cada vez mais vivo, precisando ser descoberto e estimulado, ou seja, um paradoxo apresentado por Vinicius.

A realidade social do país se aproxima do artista que traduz em produção cultural suas experiências, visões de mundo e ideologias. Este período na vida de

¹⁷ Letra retirada do Long Play 10, *Orfeu da Conceição*.

Vinicius é extremamente produtivo. Toda experiência e influência que foi adquirindo ao longo dos anos se transformaram em criações cheias de significados do erudito e do popular. Entre os exemplos dessa produção está o já citado *Mito de Orfeu* (1953), traduzido para os morros cariocas na peça *Orfeu da Conceição*; e o poema *Operário em Construção* (1956), que nos anos setenta seria lido pelo próprio poeta em manifestações dos metalúrgicos de São Paulo. A ligação do poeta com o popular é intensa e as letras de músicas seriam, a partir daquele momento, a expressão desta nova e inquietante motivação na vida dele.

Em 1957 Vinicius publica o *Livro de Sonetos*, em edição de Livros de Portugal. Neste período, o poeta foi transferido da Embaixada em Paris para a Delegação do Brasil junto à UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). No final desse ano foi novamente transferido, só que desta vez para Montevidéu, de onde regressaria ao Brasil.

Em 1958 o poeta sofre um grave acidente de automóvel. Neste mesmo ano se casou com Maria Lúcia Proença e retornou a Montevidéu. Consolidou sua parceria com Antônio Carlos Jobim ao lançar o LP *Canção do amor demais*, tendo as músicas cantadas por Elizete Cardoso. É neste disco que se pode escutar, pela primeira vez, a batida da Bossa Nova ao som do violão de João Gilberto que acompanhava a cantora em algumas faixas, dentre as quais o samba *Chega de saudade*, considerado o marco inicial do movimento. O ano de 1959 foi marcado pelo LP *Por toda a minha vida*, de canções de Vinicius com Jobim, interpretado pela cantora Lenita Bruno.

No ano seguinte (1960), Vinicius retorna à Secretaria de Estado das Relações Exteriores. Neste momento é publicada a segunda edição de sua *Antologia Poética*, uma edição popular da peça *Orfeu da Conceição* e *Recette de femme et autres poèmes*,

tradução de Jean-Georges Rueff. Vinicius começa a compor com Carlos Lyra e Pixinguinha.

Surgiu uma versão de *Orfeu negro*, em tradução italiana de P. A. Jannini, em 1961. Vinicius inicia uma série de composições de “afro-sambas”, em parceria com Baden Powell, e para ele, estava atingindo um grau elevado em relação a sua maturidade musical. Entre as composições estão *Canto de Ossanha* e *Berimbau*

Quem é homem de bem/ não trai / O amor que lhe quer seu bem/ Quem diz muito que vai / não vai/ Assim como não vai / não vem/ Quem de dentro de si / não sai/ Vai morrer sem amar / ninguém/ O dinheiro de quem / não dá / é o trabalho de quem / não tem/ Capoeira que é bom / não cai/ E se um dia ele cai / Cai bem¹⁸ (POWELL; MORAES, 1961, apud CASTELLO, 1994, p. 69).

Com Carlos Lyra, compôs as canções de sua comédia musicada *Pobre menina rica*, realizando seu lançamento na boate “Au Bom Gourment”. Em agosto de 1962, Vinicius fez seu primeiro *show* (na mesma boate de *Pobre menina rica*), que obteve grande repercussão, ao lado de Jobim e João Gilberto, iniciando a fase dos “*pocket-shows*” em que foram lançados grandes sucessos que se tornaram internacionais como *Garota de Ipanema* e *Samba da benção*. Ao lado de Ary Barroso compôs as últimas canções do grande mestre da MPB, como *Rancho das Namoradas*. Vinicius lançou o livro *Para viver um grande amor* e gravou, como cantor, um disco com a atriz e cantora Odete Lara. Em 1963, o poeta inicia uma parceria, que produziria grandes sucessos, com Edu Lobo. Casou-se com Nelita Abreu Rocha e retornou a Paris, reassumindo o posto na Delegação do Brasil junto à UNESCO.

¹⁸ Fragmento da letra da música: Berimbau composta por Vinicius de Moraes e Baden Powell em 1961.

No início da revolução de 1964, retornou ao Brasil e colaborou com crônicas semanais para a revista *Fatos e Fotos*, ao mesmo tempo em que assinou crônicas sobre música popular para o *Diário Carioca*. Neste momento, compôs com Francis Hime e, em parceria de Dorival Caymmi, participou de um show que fez muito sucesso na boate Zum-Zum, onde lança o Quarteto em Cy. Desse *show* fez-se um LP.

Em 1965 foi publicado *Cordélia e O peregrino*, em edição do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura. Vinicius ganhou o primeiro e o segundo lugar do I Festival de Música Popular de São Paulo, da TV Record, com canções em parceria com Edu Lobo e Baden Powell. Seguiu para Paris e St. Maxime para escrever o roteiro do filme *Arrastão*, mas indispõem-se com o diretor e retira suas músicas do filme. A fim de encontrar-se com Jobim, saiu de Paris e foi para Los Angeles. Mudou-se de Copacabana para o Jardim Botânico, à rua Diamantina, 20. Iniciou seus trabalhos no roteiro do filme *Garota de Ipanema*, dirigido por Leon Hirszman. Voltou a fazer *show* com Caymmi, na boate Zum-Zum.

No ano seguinte (1966) lança o livro *Para uma menina com uma flor*. Neste ano foram feitos documentários sobre o poeta pelas televisões americana, alemã, italiana e francesa. Seu *Samba da benção*, em parceria com Baden Powell, foi incluído, em versão do compositor e ator Pierre Barouh, no filme "Un homme... une femme", vencedor do Festival de Cannes do mesmo ano. Vinicius foi chamado para participar do júri desse festival.

Em 1967, sai a sexta edição de sua *Antologia Poética* e a segunda de *Livro de Sonetos* (versão aumentada). O poeta foi convidado para fazer parte do júri do Festival de Música Jovem, na Bahia. Ocorre a estréia do filme "*Garota de Ipanema*". Para

verificar se era viável a realização anual de um Festival de Arte em Ouro Preto, Vinicius de Moraes é colocado à disposição do governo de Minas Gerais.

Vinicius já havia perdido o pai, em 1950, e em 25 de fevereiro de 1968, falece sua mãe. Neste ano publica a primeira edição de sua *Obra Poética*. Seus poemas foram traduzidos para o italiano por Ungaretti. Em 1969, é exonerado do Itamaraty e casa-se com Cristina Gurjão, com quem teve uma filha chamada Maria. No ano seguinte (1970), casa-se com a atriz baiana Gesse Gessy e inicia parceria com o violonista Toquinho. Em 1971, muda-se para Salvador, Bahia. Vinicius viaja pela Itália, numa espécie de auto-exílio. No ano seguinte, com Toquinho, lança, naquele país, o LP *Per vivere un grande amore*.

Em 1973, Vinicius trabalha no roteiro (que não foi concretizado) do filme *Polichinelo*. Participa de *show* com Toquinho e a cantora Maria Creuza, no Rio de Janeiro. Confirmou os boatos de que o governo o perseguia, por isso excursionou pela Europa e gravou dois discos na Itália com Toquinho, em 1975.

Em 1976, novo casamento, com Marta Rodrigues Santamaria. Escreve a letra da música *Deus lhe pague*, em parceria com Edu Lobo. Participa de um *show* na casa de espetáculos *Canecão*, no Rio, com Tom Jobim, Toquinho e Miúcha. Em 1977, grava um LP em Paris, com Toquinho.

No ano seguinte (1978), casa-se com Gilda de Queirós Matoso. Em 1979, participou da leitura de poemas no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP), a convite do líder sindical Luiz Inácio da Silva. Sofre um derrame cerebral no avião retornando de viagem à Europa. Nesta ocasião, perderam-se os originais de *Roteiro lírico e sentimental da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*.

Foram extraviados os originais do Livro de Vinicius: *O dever e o haver*. No dia 17 de abril de 1980, o poeta foi operado para a instalação de um dreno cerebral. Morreu na manhã de 09 de julho, de edema pulmonar, em sua casa na Gávea, na companhia de Toquinho e de sua última mulher, Marta.

4. Vinicius e os movimentos culturais: da Bossa à Música de protesto

Este capítulo visa analisar a formação dos movimentos culturais no qual Vinicius de Moraes influenciou e também sofreu transformações na sua estética poética e musical. Os movimentos analisados são a Bossa Nova e a Música de protesto. O processo analítico se baseia em investigações da origem, sua forma de pensamento, seu papel na sociedade e as tensões entre conteúdo e forma. Esse cenário serviu de pano de fundo para as músicas *Chega de Saudade* e *Gente Humilde*.

No fim dos anos cinquenta surge a palavra “bossa”, uma gíria carioca que significava “jeito, maneira, modo”. Quando era feito algo de modo inusitado, original e ao mesmo tempo fácil e simples, costumava-se dizer que isso era “bossa”. Por exemplo, se uma pessoa pintava bem e diferente das pinturas do tempo, era dito que ela tinha “bossa de artista”. Neste sentido, a expressão “Bossa Nova” surgiu como uma oposição a tudo que se julgava estar superado, antigo, ultrapassado e a música popular brasileira simbolizava isso.

As primeiras manifestações do que viria a ser conhecido como Bossa Nova ocorreram na década de 50, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Ali, compositores, instrumentistas e cantores intelectualizados, amantes do jazz americano e da música erudita, tiveram participação efetiva no surgimento do gênero, que conseguiu unir a alegria do ritmo brasileiro às sofisticadas harmonias do jazz americano.

Impossível precisar quando a Bossa Nova realmente começou. Mas é certo que o lançamento, em 1958, dos discos *Canção do Amor Demais*, com Elizeth Cardoso interpretando composições de Tom e Vinicius, e *Chega de Saudade*, com o clássico de Tom e Vinicius de um lado e *Bim-bom*, de João Gilberto, do outro, nos quais João

surpreendeu a todos com a nova batida de violão, foi o resultado de vários anos de experiências musicais.

Após o lançamento, em 1959, do primeiro LP de João Gilberto, também chamado *Chega de Saudade*, a Bossa Nova rapidamente se transforma em mania nacional e em poucos anos conquista o mundo.

Culturalmente, o Brasil viveu momentos de prosperidade. Neste período, foram lançados os romances *O Encontro Marcado*, do mineiro Fernando Sabino, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, dois importantes marcos na história da literatura brasileira. Paralelamente, surgia na poesia um movimento inspirado no concretismo pictórico (isto é, a redução da expressão a signos visuais) - cuja maior característica foi a valorização gráfica da palavra - do qual participaram nomes como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar, entre outros.

Em 1957, estreava o filme *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, um dos primeiros representantes do que viria a ser chamado Cinema Novo. Em 1958, a Seleção Brasileira de Futebol conquistava sua primeira Copa do Mundo, derrotando a Seleção Sueca por 5 a 2, levando o povo brasileiro a cantar alegremente *A copa do mundo é nossa / Com brasileiro não há quem possa* (1958). Também em 1958, Jorge Amado lançava *Gabriela Cravo e Canela* e Gianfrancesco Guarnieri estreava no Teatro de Arena de São Paulo *Eles Não Usam Blacktie*, um marco na linguagem do teatro brasileiro.

A Bossa Nova, depois de firmar-se no Brasil, acabou por ganhar o mundo, influenciou a música internacional e transformou a criação musical popular subsequente. Movimento renovador da música popular brasileira, influenciado pelo jazz, a bossa surgiu na segunda metade da década de 50, entre jovens de classe média da

zona sul do Rio de Janeiro. Caracterizou-se por romper com as fórmulas tradicionais de composição e instrumentação, apresentando harmonias mais elaboradas e letras refinadas.

Na época do surgimento da Bossa Nova, a música popular brasileira vivia um momento de impasse em que os ritmos americanos e caribenhos dominavam o mercado fonográfico. Nesse contexto, o público carioca da elite, do ponto de vista econômico e cultural, redescobriu o samba nascido nos morros e nos subúrbios, criado e interpretado por músicos populares.

Enquanto perspectiva histórica, a Bossa Nova tem origem a partir da fundação do Sinatra-Farney Fã-Clube, constituído em homenagem a Frank Sinatra e Dick Farney em 1949. Foi dessa fundação que surgiram, e são reconhecidos até a atualidade, nomes como Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, Doris Monteiro, músicos que influenciaram o estilo "moderno" que mais tarde construiria o movimento Bossa Nova. Esse público era também ouvinte de *jazz*, que teve influência decisiva, especialmente em sua forma “cool”, no trabalho de compositores e intérpretes considerados precursores da Bossa.

É possível dizer que diversos aspectos do *jazz* e sua linguagem foram utilizados na concepção da Bossa Nova enquanto estilo musical. O compositor Carlos Lyra cria, em 1961, a música *A Influência do Jazz* que faz uma bem-humorada crítica a esta relação:

Pobre samba meu / Foi se misturando, se modernizando / se perdeu / E o rebolado? Cadê? Não tem mais? / Cadê o tal gingado que mexe com a gente? / Coitado do meu samba, mudou de repente / Influência do jazz... (LYRA, 1961, apud COSTA; WORMS. 2002, p.87)

Em especial a Bossa Nova receberia influência do *be-bop* que seria uma formulação mais aprimorada do que o *jazz* tradicional e o *cool jazz* na perspectiva de

seus intérpretes, pois eram músicos de saber técnico refinado, utilizando um estilo contido em suas performances. Os recursos do *jazz* acabam sendo adaptados à Bossa Nova, ocorrendo uma reciclagem, um diálogo, uma recriação, tanto que na contemporaneidade a bossa passa a influenciar não só o jazz, mas a música pop e latina.

Em 1958 foi lançado o disco *Canção de amor demais*, com músicas e arranjos de Tom e Vinícius, com a cantora Elizeth Cardoso. Apontado mais tarde como um antecedente direto da Bossa Nova, o disco apresentava em algumas faixas o violonista João Gilberto, cuja revolucionária batida sincopada caracterizaria daí em diante, a Bossa Nova.

Em 1959 foi lançado *Chega de saudade*, disco considerado o marco fundador da Bossa Nova, com composições de Tom, Vinícius, Newton Mendonça, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, ao lado de autores tradicionais, como Ari Barroso e Dorival Caymmi. Interpretadas no estilo contido e coloquial de João Gilberto e acompanhadas pela batida de seu violão, as músicas desse disco apresentavam um surpreendente predomínio dos tons menores, o que simulava a desafinação. *Desafinado*, aliás, era o título de uma das faixas, que se tomaria um clássico do movimento.

Mais de meio século depois, a Bossa Nova atingiu a sua identidade, sendo considerada um movimento musical e símbolo nacional brasileiro, conseguindo sua valorização tanto dos que são apreciadores do estilo como dos críticos. Entre as músicas mais divulgadas e gravadas no mundo estão *Garota de Ipanema* (composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e *Wave* (Tom Jobim). Segundo Medaglia (1986, apud CAMPOS, 1986), a Bossa Nova passou a fazer parte do repertório de músicos e ouvintes mais exigentes, se popularizando em vários contextos sociais, adquirindo rapidamente estabilidade e maturidade. Inicialmente, militava anonimamente, e

posteriormente, passa por uma fase profissional, se transformando num produto brasileiro de exportação dos mais requisitados e sofisticados.

Sobre a estética musical anterior a Bossa Nova, a música popular brasileira ressaltava a melodia. O objetivo era que a essa fosse facilmente entendida e memorizada e nesse sentido, a harmonia deveria ser simples e consonante, ou seja, a melodia era enfatizada para ser compreendida sem dificuldades. A classificação tradicional dos acordes como consonantes ou dissonantes (diatônico¹⁹) dá lugar, na Bossa Nova, aos conceitos de maior ou menor tensão harmônico-tonal, ficando bastante nítida a influência do *jazz*, ressaltando o *be-bop*. Para exemplificar, é possível observar a canção *Chega de Saudade*, composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a qual demonstra a utilização do estilo harmônico-tonal alternado entre acordes em tom menor e maior. O objetivo é que o ouvinte tenha a sensação que na tonalidade menor se fala em tristeza (início da canção) e que ela vai acabar a partir da conjunção adversativa *Mas*, quando a letra da música se modifica e a harmonia é feita em tom maior para gerar um sentimento de alegria.

Vai minha tristeza / E diz a ela que sem ela não pode ser / Diz-lhe numa prece / Que ela regresse / Porque eu não posso mais sofrer... / *Mas* se ela voltar / Se ela voltar, que coisa linda! / Que coisa louca!...²⁰ (MORAES, 1958, apud COSTA; WORMS, 2002, p.72)

Com a Bossa Nova ocorreria uma modificação, pois melodia, harmonia e ritmo estavam integrados de forma que nenhum dos aspectos estéticos da música prevalecesse sobre o outro. Mesmo fugindo a questão estética, a Bossa Nova mantinha suas raízes e

¹⁹ O Sistema diatônico é constituído somente por intervalos convencionados em tom e semitom.

²⁰ Fragmentos da letra da música: *Chega de Saudade*, gravada em 1958 com a participação de João Gilberto ao violão e na interpretação de Elizeth Cardoso.

respeito à música popular brasileira anterior. Isso é possível ser observado através de algumas releituras de compositores como Noel Rosa, Pixinguinha, Assis Valente, Ari Barroso, Dorival Caymmi entre outros.

A Bossa tem em suas composições melódicas um estilo único; em alguns momentos, fortemente não-diatônico (como é o caso da música *Desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça) e em outros, melodias simples, mas utilizando uma complexidade rítmica (como em *Batida Diferente* de Durval Ferreira e Mauricio Einhorn). Em algumas circunstâncias, as composições colocam a melodia intencionalmente pouco variada para que se sobressaia à estrutura harmônica, valorizando a textura da obra (é o caso de *Samba de uma nota só* de Tom Jobim e Newton Mendonça, ou *Águas de Março* de Tom Jobim).

Eis aqui este sambinha / Feito numa nota só / Outras notas vão entrar / Mas a base é uma só / Esta outra é consequência do que acabo de dizer / Como eu sou a consequência inevitável de você... / Já me utilizei de toda escala / E no final não sobrou nada / Não deu em nada... / E quem quer todas as notas / Ré mi fá sol lá si dó / Fica sempre sem nenhuma / Fique numa nota só.²¹
(MENDONÇA; JOBIM, [1960], apud COSTA; WORMS, 2002, p.72)

As obras na Bossa Nova são escritas principalmente para piano e/ou violão, assim, os acordes passam a ter duas funções: uma percussiva e outra harmônica, ressaltando as batidas rítmicas. Na música popular brasileira tradicional, percussão e harmonia existiam, mas na Bossa as duas passam a interagir e integrar um mesmo acorde. Em suma, a própria melodia passa a ser estruturada segundo configurações

²¹ Fragmentos da letra da música: Samba de uma nota só, gravada em [1960].

derivadas de células rítmicas, caracterizando a batida típica da Bossa Nova, formulando assim sua estética. O violão, que até então era marginalizado, passa a fazer parte do cotidiano dos apreciadores da bossa.

Com relação às letras das músicas, a valorização se dá não apenas pelo significado (idéias), mas também pela sonoridade. A letra passa a ter um valor representativo ou sonoro. É o caso da música *O pato*, de João Gilberto. A "antiga" música popular brasileira possuía um lirismo exagerado, invertia a ordem das frases. Já a Bossa Nova descartava essa forma, dando lugar a um estilo literário mais próximo do coloquial (como é o caso de *Lobo Bobo* de Carlos Lyra e Bôscoli ou *Ela é Carioca* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes).

Na Bossa Nova as parcerias, tanto para compor letras como para musicalidade, ocorriam num contexto de intimidade, eram sempre amigos, “irmãos” como tinham o hábito de se chamarem. Este reflexo está registrado nas poesias, inclusive as de Vinicius, pois seu conteúdo está voltado ao cotidiano, situações vivenciadas no dia-a-dia e na relação com o outro. O acúmulo de saber e riqueza intelectual encontrada na parceria entre Vinicius e Tom tinham um único propósito: ser simples. E era tão despojada que um deslize de pensamento logo poderia ser adicionado à letra de uma música como em *Corcovado*, quando Tom Jobim foi lhe mostrar a canção “...Vinicius ao final, após ouvir que *da janela vê-se o Corcovado, o Redentor*, não se conteve: ‘Que lindo!’ E Tom acabou incorporando a exclamação à letra da canção.” (COSTA; WORMS, 2002, p.73). Assim, é possível verificar que a poesia de Vinicius era diretamente ligada ao seu cotidiano.

Com relação à interpretação, a Bossa Nova sofria algumas modificações. A partir da década de 50 a voz dita "bonita", composta por vibratos e impostada, cede

lugar a um canto mais intimista, como é o caso das interpretações feitas por João Gilberto. A Bossa Nova, como diria Tom Jobim, tem uma concepção de canto *cool* (leve, legal). O intérprete canta sem fazer efeitos ou melodrama. Recursos como "canto soluçado", (estacato) "voz cheia" (volumosa) não são aceitos. Cantar está próximo de como se fala no cotidiano se afastando esteticamente do *bel canto*. Por isso, na origem da bossa, os ouvintes atacavam os intérpretes como cantores que não tem voz. Em contra ataque, Newton Mendonça escreve em *Desafinado*: "se você insiste em classificar / Meu comportamento de anti-musical / eu mesmo mentindo devo argumentar / Isto é Bossa Nova, isto é muito natural..." (MENDONÇA, [1959], apud ALBIN, 2003, p.218). Foi nessa música que o termo Bossa Nova apareceu pela primeira vez. Como Newton Mendonça morreu muito cedo, coube a Vinicius a tarefa de ser o grande poeta da Bossa.

Por não possuírem recursos tecnológicos para aumentar o volume da voz, os cantores da música popular brasileira precisavam, nas apresentações, expressar o canto de forma forte e alta para que sua voz se sobressaísse e se projetasse sobre os instrumentos que o acompanhavam, a fim de que a platéia pudesse ouvi-lo. As interpretações feitas na Bossa Nova eram de uma sonoridade mais contida, por isso, foi necessário desenvolver recursos técnicos (equalizador ou reverberador) para amplificar a voz nas apresentações ou gravações. Este fato pode ter contribuído para outra mudança: antes, o cantor se posicionava em destaque frente ao instrumento ou grupo que o acompanhava; na Bossa Nova, o que existe é uma equipe, na qual quase sempre os cantores são também instrumentistas (Tom Jobim, João Gilberto, Carlos Lyra, Edu Lobo) e onde não há (pelo menos teoricamente) muito espaço para personalismos e estrelismos.

O cantor não é apenas um solista que é seguido ou segue uma orquestra. Ele agora faz parte integral da elaboração musical, ou seja, prevalece o interesse de uma realização final conjunta ao da afirmação individual. O intérprete da Bossa Nova será, na realidade, um co-participante da realização como no *jazz*, podendo dar lugar a improvisação. É um erro de estilo cantar Bossa Nova exatamente como está escrito na partitura. Segundo Costa e Worms (2002) o ideal para as pessoas que estavam interessadas por música neste período, seria criar as harmonias e melodias como Tom Jobim, escrever letras como Vinicius de Moraes e cantar como João Gilberto.

Nesse contexto, o Brasil está sendo governado por Juscelino Kubitschek (1957-1962) e a bossa era um movimento da emergência urbana do Brasil. A estima do povo brasileiro estava em alta por perceber seu reconhecimento internacional, mais precisamente em virtude da Bossa Nova que se transforma em sucesso, chegando a fazer parte dos repertórios de Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Peggy Lee, Henri Mancini, Sara Vaughan, Miles Davis, Herbie Mann, Charlie Byrd, Oscar Peterson, Bill Evans, Coleman Hawkins, Cannonball Adderley, Gerry Mulligan e inúmeros outros. Uma canção que lançou Vinicius em definitivo no mercado internacional foi *Garota de Ipanema*, composta em 1962 em parceria com Tom Jobim.

No período desenvolvimentista da presidência (1962), em virtude das transformações políticas ocorridas no Brasil, deu-se o fim cronológico da Bossa Nova. Mas isso não significou a extinção de sua estética musical e poética. O *jazz*, que outrora fora utilizado para dar origem à bossa, passa a ser influenciado por ela a partir do sucesso da versão instrumental de *Desafinado*, interpretado pela dupla Stan Getz (saxofonista) e Charlie Byrd (guitarrista), em 1962.

Foi neste mesmo ano que um grupo de músicos brasileiros se apresentou no palco do Carnegie Hall, em Nova Iorque e a partir daí vários deles iriam se estabelecer por lá, como: Oscar Castro Neves, Sérgio Mendes, Luis Bonfá e Eumir Deodato. Segundo Tom Jobim, o concerto realizado em Nova Iorque teve a suma importância no que se refere à divulgação da bossa no exterior.

“Em 62, nos levaram para fazer o concerto no Carnegie Hall. Peguei aquele avião, eu não queria sair do Brasil, fui à força. Mário Dias Costa, cônsul do Brasil em Nova Iorque, apareceu na minha casa, eu morava na Barão da Torre, 107. Eu disse: "Não vou, isso aí é uma bagunça, eu não quero ir. O barco da Bossa Nova vai bater num rochedo e vai afundar". Dias Costa disse: "Você é o capitão do barco, você afunda com o navio". Peguei o avião no dia do concerto, um avião da Panam, que saía às oito horas da manhã, cheguei aos Estados Unidos na hora do concerto, botei aquele smoking e corri para lá. Tinha aquela turma toda, Agostinho dos Santos, Luiz Bonfá, e a turma mais propriamente dita da Bossa Nova: o Menescal, o Carlos Lyra, o João Gilberto e mais os outros. Foi o Caetano Zama, tinha aquela cantora paulista, uma loura, a Ana Lúcia. Tinha uma porção de gente.”²² (JOBIM, 1962)

Após o concerto do Carnegie Hall os principais participantes da Bossa Nova, Tom Jobim, João Gilberto, Sérgio Mendes entre outros, recebem convites para trabalhar em outros países, principalmente nos Estados Unidos. A bossa começa a se expandir pelo mundo.

Com o aparecimento de novas gerações de *jazzistas*, vários deles se mostraram reverentes ao estilo da Bossa Nova. Em 1967, o barítono Frank Sinatra, voz que direcionou internacionalmente os primeiros acordes da bossa (além de Chet Baker e do acordeon de Joe Mooney), reconheceria a magnitude do movimento ao realizar um dueto em disco com Tom Jobim. Neste período é possível ressaltar aqueles que

²² Texto de Tom Jobim em 1962, retirado do site: Antônio Carlos Jobim: frases e textos. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_frases_8.htm>. Acesso em 25 out. 2005.

aproveitaram o modismo para vender falsas bossas ao público americano, como Eddie Gourmé (*Blame It On The Bossa Nova*), Ruby & The Romantics (*Our Day Will Come*) e até mesmo Elvis Presley na rumba *Bossa Nova Baby*.

Vários artistas brasileiros vão para o exterior fazer novas parcerias. Foi o caso de Tom Jobim que acabou se afastando, lentamente, de Vinicius, tornando sua relação com o poeta menos íntima. Para Tom, era necessário saber selecionar suas parcerias, pois seria importante manter o prestígio que havia conquistado. Assim, ocorreu seu encontro com Frank Sinatra que se apresentou com ele em vários shows. Já Vinicius, continuava se relacionando com os sambistas da velha-guarda (tendo como ídolo Pixinguinha) que não eram vistos com bons olhos pela elite intelectual.

O período de 1961 até 1979 foi marcado por 18 anos de acontecimentos que mobilizaram a história do país e consequentemente deram outros embasamentos para os letristas da Bossa Nova. O final do governo de Juscelino Kubitschek foi marcado pela inflação e um elevado custo de vida ocasionando uma instabilidade política, dando lugar a novas eleições para presidente e vice, assumindo os cargos Jânio Quadros e João Goulart.

Neste contexto, quem estava fazendo Bossa Nova acabou se dividindo. Menescal e Bôscoli juntamente com Francis Hime, Dori Caymmi, Marcos Valle, Eumir Deodato e Nelsinho Mota criavam composições ainda como se fossem os anos dourados de Juscelino. Suas preocupações se voltavam exclusivamente para inovações harmônicas. Por outro lado, havia os compositores preocupados com os conteúdos de suas letras, acreditando que a música poderia servir de alerta para o povo. Foi o caso de Nara Leão, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Edu Lobo, surgindo então a

música “participante” que passou a dar valor ao que até então a Bossa Nova havia rechaçado: o tradicional *samba de morro*.

...O povo brasileiro embora pense, dance, cante como americano, não come como americano, / não bebe como americano / vive menos, sofre mais / isso é muito importante, muito mais do que importante / pois difere os brasileiros dos demais / Personalidade, personalidade, personalidade / Sem igual; porém / Subdesenvolvida, subdesenvolvida / Essa é que é a vida nacional.²³
(ASSIS;LYRA, 1963, apud COSTA; WORMS, 2002, p. 87)

Surge então a parceria de Vinicius com Carlos Lyra, em especial por Vinicius acreditar que Lyra teria o “jeito de ser” da bossa: uma pessoa sem preconceitos. Lyra e Vinicius não gostavam de incentivar a cisão que aparecera entre a Bossa Nova e o samba, muito pelo contrário, ele aprenderia com os sambistas a criar um novo tipo de lirismo para as letras das músicas, abrindo espaço para ser introduzido na nova bossa que surgia.

Provoca, com isso, uma revolução na qualidade das letras da *MPB*. A partir daí, a história das letras em nossa música popular se divide, sem qualquer exagero entre o Antes-do-Vinicius e o Depois-do-Vinicius. O poeta ao emprestar seu coração à música, se transforma numa fronteira.
(CASTELLO, 1994, p. 200).

Vinicius evidencia, em sua trajetória política, os rumos do “Operário em construção” que na teoria marxiana pode ser enquadrada na célebre frase de Karl Marx: “Não é a consciência que determina a vida e sim a vida que determina a consciência”. Da ficção do “Operário em construção” a realidade do artista em construção. Outra obra

²³ Fragmento da letra da música: Subdesenvolvido de Carlos Lyra e Chico de Assis interpretada pelos Ativistas do CPC da UNE.

que ajuda a compreender o processo de produção artística de Vinicius é a letra da música *Gente Humilde*. O poeta, em parceria com Chico Buarque de Holanda e “Garoto” (nome eternizado num malandro de morro) nos anos 60, explicita o início de sua participação na produção cultural brasileira, engajada no resgate do povo brasileiro com objetivo de retratar para o mundo, através da música, o contexto de um grupo brasileiro que não tem condições econômicas como a elite.

A canção de “protesto”, surgida nos anos 60, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para transformá-la numa sociedade mais igualitária. Por intermédio desse novo movimento da música, muitos artistas passaram a se relacionar com arranjadores (maestros), intérpretes, instrumentistas, intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades). O principal objetivo daqueles que faziam parte da criação das “músicas de protesto” era induzir, implícita ou explicitamente, algumas práticas que fossem revolucionárias, tendo como ponto de partida suas mensagens, através de canções, ou seja, formas, instrumentos ou ritmos que representavam uma memória genuinamente brasileira: violão, frevo, urucungo, moda-viola.

As “músicas de protesto” possuíam tendências estéticas conectadas a política, tendo como ponto central a “brasilidade” que era a representação dos anseios nacionais e populares. A partir de críticas de jornais e revistas dos anos 60, foram surgindo posturas ideológicas e políticas diversas (*Opinião, Movimento, O Estado de S. Paulo, revista O Cruzeiro, jornal O Globo*), devido à natureza essencialmente mutante do que era musical neste período. Na música, o nacional-popular era recriado de acordo com o que ocorria politicamente, sob diversos ângulos. Em primeiro lugar, valorizou-se o folclore, a brasilidade e o ufanismo que é trocado pelo contexto social. Depois, foi

mantido a brasilidade e o folclore, somado a estes o patriotismo e o populismo conservador. A brasilidade e o folclore passam a ser ligados ao populismo de direita. Por fim, as músicas passam a ter como estilo o populismo de esquerda atrelado ao modernismo nacionalista, com características da escrita de Mário de Andrade.

Determinadas estratégias técnicas e poéticas, utilizadas por vários compositores, transformaram músicas como *Arrastão* (de Vinicius e Edu Lobo) e *Upa Neguinho* (de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo) em modelos a serem seguidos e imitados. Com as suas ideologias musicais, muitos compositores foram fundamentando normas, critérios de escrita, que serviram de um modelo quase dogmático, aprovado e inquestionável da estética e política musical. Por esse motivo, muitos críticos e historiadores foram levados a censurar ou patrulhar tendências que não se enquadravam com essa leitura feita desse momento histórico do Brasil. E, consciente ou inconscientemente, foram modelando uma nova memória sobre a cultura: de um lado, o *mundo rural* (sertanejo, retirante, moda-de-viola, frevo, baião, embolada, bumba-meu-boi), e, de outro, o mundo *urbano* representado pelo morro (samba, pandeiro, ritmo sincopado).

Os temas propostos nas canções de Bossa Nova, que eram amorosos, de colorações românticas - Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo – se modificam na canção de combate social - Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, Capinam, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo. Surgem novos temas amorosos, que substituem o enaltecimento da mulher, da paisagem carioca pela exaltação ao povo brasileiro. Nesta direção se enquadra a letra de *Gente Humilde* de Vinicius de Moraes.

Em determinadas fases de suas carreiras, muitos artistas se envolveram em projetos culturais inspirados na função social e política que a música era capaz de ter.

Em algumas situações eles participavam de shows para estudantes universitários promovidos pela UNE; em outros momentos escreviam trilhas sonoras para peças de teatro - Edu Lobo para *Berço do Herói*, de Dias Gomes ou *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri; Carlos Lyra para *A mais valia vai acabar, seu Edgar* de Oduvaldo Vianna Filho; Vinicius de Moraes para *Pobre menina rica* ou *Gimba* de Gianfrancesco Guarnieri. Estes artistas também se inscreviam nos Festivais de Música patrocinados pelas emissoras de televisão dessa época.

Além dos grupos de esquerda como o PCB (Partido Comunista Brasileiro), a militância da UNE via na música “participativa” uma forma engajada de alertar as camadas desfavorecidas sobre o que estava acontecendo no Brasil. A música era apenas um pretexto para protestar contra o que estava ocorrendo no País. Foi através de uma série de televisão intitulada *O Fino da Bossa*, comandado por Jair Rodrigues e Nara Leão e exibida pela TV Record, que os acordes da Bossa Nova começam a perder um pouco de sua melodia *jazzística*, intensificando a letra de “protesto”, assim, realizando a união da Bossa Nova com o samba tradicional, atacando o imperialismo norte-americano e também os que faziam parte do programa *Jovem Guarda* (rock brasileiro).

No mesmo período de desenvolvimento da Bossa Nova ocorria o movimento de *rock’n’roll* brasileiro, ou seja, uma espécie de influência das músicas norte-americanas, em especial Elvis Presley e Beatles. Os simpatizantes da “música de protesto” iniciam uma campanha para descrever as guitarras e as versões simplórias de músicas em inglês, como símbolo de alienação, pois não refletiam o que estava acontecendo no Brasil. Os jovens engajados entendiam a canção *Quero que vá tudo pro inferno*, composição de Roberto e Erasmo Carlos, como o hino dos alienados. Em termos musicais, o país vivia um paradoxo: enquanto a elite intelectual produzia canções que relatavam o contexto

das classes populares, estas se satisfaziam com o barulho das guitarras e o “iê-iê-iê” do rock brasileiro que conquistava seu espaço nas paradas de sucesso.

Nesse momento histórico (1961-1962), a canção de protesto passou a ser interpretada pelos “cientistas sociais” – um deles, Carlos Estevan Martins - como um movimento das massas que se transformou numa nova categoria teórica: agora, o povo brasileiro desempenhava um novo papel, definido pela realidade político-cultural. O povo, juntamente com o progresso e com a revolução social, motivou a criação do Centro Popular de Cultura em virtude do mesmo consolidar os anseios políticos das massas em sindicatos, associações nacionais, entidades profissionais, diretórios estudantis, partidos políticos de esquerda, podendo assim centralizar e dirigir o brasileiro de forma homogenia.

Segundo Martins (1980), a partir da construção de uma nova memória histórica é possível justificar historicamente uma veracidade sobre o nacional e o popular na cultura brasileira. Em primeira instância, os artistas simbolizam soldados do povo, de acordo com as idéias de Jdanov (1976, apud MARTINS, 1980, p.71):

(...) os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural. É esta opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram alguns equívocos e incompreensíveis quanto ao valor que atribuímos à liberdade individual no processo de criação artística e quanto à nossa concepção de essência da arte em geral e da arte popular em particular.

É possível observar diversas contradições entre o que era realizado musicalmente a partir de cada compositor e a sua ideologia, que era oriunda de discursos com temas sobre a revolução e a liberdade, gerados por intelectuais não-músicos. Apresenta-se também contradições entre os discursos da “canção participante”

e o ideal do que era sonoro para os críticos, para o público e para os formadores de opinião.

Um cenário propício para se visualizar essa dualidade musical eram os festivais de música brasileira dos anos 60. A transmissão era realizada pela televisão: em 1965 e 66 pela TV Excelsior; em 1966 e 67 pela TV Record e em 1968 pela TV Globo, que desde 1966 criara o FIC (Festival Internacional da Canção) para concorrer com os festivais apresentados pela TV Record. Em 1968, o III FIC foi marcado por uma rejeição dos integrantes da UNE e PCB à tropicália. Neste festival, Caetano Veloso é vaiado em seu discurso, pois critica os jurados por não conseguirem classificar a melodia da música de Gilberto Gil *Questão de Ordem*. Até então o ritmo das músicas eram qualificados (samba, valsa, etc) e a canção de Gilberto Gil era impossível de receber qualquer qualificação. Por este motivo, Caetano Veloso se revolta contra os estudantes que o vaiavam por não aceitarem uma estética musical diferente: “...você que se julga tão avançado politicamente tem uma alma conservadora que não é capaz de aceitar revoluções estéticas, como a promovida por mim e, principalmente no caso, por Gilberto Gil.” (COSTA; WORMS, 2002, p. 103).

Em linhas gerais, a “canção de protesto” num contexto social surgiu como uma tensão entre a produção individual e a indústria cultural (momento de sua absorção por segmentos do mercado consumidor de discos). Em outras palavras, num contexto político a “música de protesto” surgiu entre o discurso da dominação (censura vinculada ao Estado autoritário, que procurava eliminar do mercado canções consideradas subversivas – temas políticos ou amorosos de cunho sexual) e o discurso promovido pelos setores das esquerdas que exaltavam a “canção participante”. É possível também dizer que, no contexto musical, a “canção de protesto” aflorou pela tensão existente

entre os que eram partidários à Bossa Nova e os que se posicionavam ao lado do Tropicalismo.

Segundo os baianos, Tom Zé, Gilberto Gil e Caetano Veloso, a música brasileira estava parada desde João Gilberto e precisava ser reavivada. Para seus idealizadores, o tropicalismo (chamado de Tropicália por Caetano) não teria a sofisticação da Bossa Nova; tudo que havia sido rejeitado por ela (a guitarra, o rock, o brega, a violência, etc) seria introduzido no tropicalismo. Na visão dos defensores da “música de protesto”, os tropicalistas eram tão alienados quanto a Jovem Guarda, confirmando que estes movimentos demonstravam em sua forma artística a submissão do Brasil à doutrina de segurança nacional instalada com o Golpe de 64.

A partir desse momento, a “canção de protesto” passou a ser considerada pelos críticos (simpatizantes dos CPCs) como a única alternativa verdadeiramente revolucionária, capaz de despertar no povo o seu heroísmo, como se fosse um exército de libertação nacional e popular. As “canções de protesto” deveriam ser projetadas de modo a provocar o ouvinte. Alguns artistas que carregavam esta bandeira, influenciados pelos discursos verbalizados sobre a arte popular revolucionária, escreveram músicas em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, Ruy Guerra, Vinicius de Moraes, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros. Os critérios para suas composições eram a clareza, a simplicidade e a objetividade política, além de se submetiam a perspectiva técnica inspirados no impressionismo neo-romântico e neoclassicismo (sistema tonal, dissonâncias e ritmos sincopados).

Clareza, simplicidade, tonalismo e temas sociais inspirados no folclore, eram os traços essenciais da “canção participante”, que tinha como objetivo atingir o povo brasileiro, ou seja, para ser solidário com o povo é necessário que esse tipo de arte

consiga alcançá-lo, acompanhá-lo e servi-lo. Para os participantes dos CPCs, os temas das canções deveriam contribuir para os homens deixarem de ser alienados aos acontecimentos políticos e sociais do Brasil, levando-os a tomar consciência da necessidade urgente de promover uma revolução social no país.

A didática utilizada na composição da “canção de protesto” implicou, em muitos casos, uma modificação estética da mensagem. Por esse motivo, muitos compositores acabaram escrevendo manifestos políticos e não canções. Os compositores tinham como objetivo alcançar um maior número de pessoas, procurando ir além das cadeiras de teatro, podendo, para isso, utilizar também os meios de comunicação de massa (televisão, disco e rádio). A ênfase dada pelos dramaturgos, compositores, poetas no conteúdo político de uma peça ou de uma canção, implicava, em alguns momentos, deixar de lado o rebuscamento da obra de arte ou da especificidade das linguagens artísticas e transformar o projeto artístico engajado numa espécie de pronto socorro artístico para o povo.

É neste contexto que Vinicius, em parceria com Toquinho, retornou para o Brasil e observou que a bossa é tratada como relíquia e por isso, ao chegar ao país, foi reverenciado, como se fosse um mito. A música popular brasileira estava passando por um processo de repressão onde entrava em vigor o AI-5. Pela lógica tropicalista, Vinicius e Toquinho eram vistos como descartáveis e sentimentais, enquanto os militares os consideravam comunistas. No apogeu do tropicalismo, Vinicius e Toquinho fazem um show em parceria com Marília Medalha em Salvador e, ao final, são ovacionados pelo público que aplaudem enlouquecidos suas canções dissonantes.

A dupla Toquinho e Vinicius passou a ser descoberta não nos festivais, mas por trás dos movimentos dos DCEs nos quais poderiam servir de resistência contra os

arroubos do regime militar. Surgem os chamados “circuitos universitários”, shows que não são mostrados na TV, mas que mesmo de forma precária, percorrem o interior do país através dos centros estudantis e diretórios acadêmicos. “Os shows de Vinicius e Toquinho passam a ser vendidos por estudantes indignados e raivosos como uma reação de esquerda a onda tropicalista e a invasão do pop internacional.” (CASTELLO, 1994, p. 352).

Vinicius e Toquinho seguem sendo vigiados pela censura. Em um show realizado em Brasília, Vinicius profere palavrões e causa impacto na platéia, composta por burocratas e filhas de militares. Ao dar prosseguimento à temporada de shows, Vinicius foi impedido de subir no palco do teatro em Recife. A agenda do espetáculo iria ser cumprida apenas por Toquinho e pelo Quarteto em Cy. Vinicius foi levado até as coxias do teatro e o Quarteto em Cy fez sua apresentação de costas para o público, cantando para Vinicius. Com este episódio, a platéia ovaciona o poeta e ao final, o carrega pelas ruas da capital.

5. Análise das Músicas: Chega de Saudade e Gente Humilde

No âmbito da Sociologia, a pesquisa de objetos da cultura e suas relações culturais demonstram abordagens metodológicas distintas, que em detrimento de seus inúmeros opositores, merece ser ressaltada, tanto por seu importante potencial explicativo quanto por seus antagonismos teóricos. É possível diagnosticar linhas de abordagem que procuram explicar na prática que todos os bens culturais ocorrem em função da repercussão mecânica e dos efeitos determinantes da produção material que é elemento das sociedades. Outra vertente parte da aceitação da autonomia praticamente absoluta desses mesmos bens com o objetivo de resolvê-los a partir da análise de suas possibilidades individuais internas.

Assim, algumas abordagens partem do conhecido determinismo de base “economicista” e atribuem ao domínio cultural a “metáfora” do edifício social justificado pela infra-estrutura. Neste sentido, acabam gerando falhas em relação à incompreensão dos diversos sistemas simbólicos (como exemplo a arte), pois deixa de outorgar-lhes qualquer grau de autonomia específica, ou seja, percebem nesses diversos sistemas apenas as manifestações mais típicas de subterfúgio dos verdadeiros conflitos sociais. Então, esses sistemas simbólicos são reduzidos a peculiaridades, caracterizando apenas às relações de poder entre as classes sociais. Em outras abordagens, a negligência ocorre em sentido inverso, o que passa a ser privilegiado são as relações de comunicação e o significado dos discursos. As relações de dominação entre os agentes sociais num dado contexto social e histórico são rejeitados por completo.

Segundo Bourdieu (1989), certas abordagens falham ao enfatizar apenas os sistemas de dominação, negligenciando aos sistemas simbólicos uma realidade própria,

assim como outras abordagens também não são eficientes “ao propor-se apenas à decifração dos fatos simbólicos” (p.16). Para o autor, nem o formalismo estrutural (onde as relações sociais seriam relações de comunicação), nem o conteudismo social (ou seja, a tentativa de descrever as relações sociais como relações de força) teriam condições de fornecer análises satisfatórias aos elementos culturais de qualquer sociedade. Sendo assim, seria necessário considerar que não se pode reduzir a produção cultural a nenhuma das duas posturas teóricas já que, para ele, qualquer sistema simbólico seria necessariamente determinado tanto pelo terreno da luta de classes, quanto pelo da produção simbólica.

Do mesmo modo, Foucault (1996) procurou demonstrar os excessos de ambas abordagens, criticando tanto o modelo baseado no revolucionário ideal marxista, quanto o estruturalismo, isto é, as inter-relações, através das quais os significados, dentro de uma cultura são produzidos e reproduzidos por várias práticas e atividades que servem como sistemas de significação.

Nesse sentido, Foucault (1996) discute que as inter-relações constituíam algo bastante simples, o "reconhecimento e justaposição de diferenças na busca da manifestação do poder que permeia todas as relações sociais" (O'BRIEN, 1992, p. 37-38). É esse motivo de sua insistência na busca de começos (não na busca de origens), pois origens implicariam causas, enquanto começos implicariam diferenças. Este seria o método de Foucault e, segundo Revel (1989), é a partir dele que a construção do saber na área de ciências sociais passou a ser caracterizado pela construção de "unidades parciais, locais, definidas" (p. 36). O homem deixa de ser figura central e passa a objeto transitório, datado.

Chartier (1990) assinala um modelo específico de história cultural, objetivando “identificar o modo como em diversos lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (p.16-17). Assim, o autor propõe uma abordagem do campo social que encontra formato pelo viés do cultural, sendo visto como a união entre os diversos sistemas simbólicos de uma sociedade historicamente identificada, cujos produtos e práticas sociais seriam encarados como sistemas de signos ou de representações.

Desse modo, Chartier (1990) aproxima a cultura das abordagens que, direta ou indiretamente, são fruto de pensamentos estruturais. Assim, aproxima-se muito de certas concepções teórico-metodológicas de Bourdieu (1989) partindo do pressuposto de utilizar o fenômeno cultural para apreender o *social*, *sendo assim, não existiria a tentativa de entender o cultural pelo cultural*. Chartier (1990) se predispõem a compreender, através dos bens culturais, por que determinadas formações sociais, através de suas práticas efetivas, forneceram suas identidades e suas diferenças.

Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, (...) a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ‘ser-apreendido’ constitutivo da sua identidade. (p.23)

Sendo assim, o autor procura finalizar as principais discussões entre as propostas “internalistas” e “externalistas”, com o objetivo de mostrá-las sistematicamente a partir do momento que busca compreender as relações e mudanças de sentido e de poder dos sistemas simbólicos vigentes numa determinada situação sócio-histórica. Deste modo, Chartier (1990) desenvolve uma história cultural cujo objetivo é criar uma possibilidade de ação historiográfica que dê conta da análise das

modificações sócio-históricas a partir de diversas leituras possíveis sobre o campo textual, considerado sua condição documental de *impresso*, fazendo uma ponte com o campo da produção artística (como poesias, pinturas, etc.).

Neste sentido, não é possível negligenciar o processo social da arte, como a circulação e o consumo dos produtos artísticos, nem desvincular a análise da produção artística da sua devida inserção na sociedade. A abordagem histórica cultural parece facilitar a compreensão da maneira que certos dispositivos de produção e certos agentes produtores de discursos se formam, se estruturam, se tocam e se constroem mutuamente num dado momento sócio-histórico.

Assim colocada, a produção artística tem a concepção de estar presente tanto nas relações produtivas (parcerias entre os artistas); agentes produtores (artistas e seu contexto social) e seus respectivos produtos (obras) e ainda a relação obra-público. Lembrando que esta última não deve, entretanto, ser abordada em sentido linear, como se o fluxo social dessas práticas fosse único e só pudesse ser lido nesta direção. Não somente as obras são construídas para retratar a sociedade, mas esta, na mesma proporção, “dialoga” com o compositor e nutre a obra.

Por meio da abordagem histórica cultural é possível interpretar Vinícius de Moraes, pois é plausível considerar que por intermédio dele uma rede de relações culturais foi formada e que os grupos sociais passaram a ser os receptores e construtores de suas obras artísticas. Essa possibilidade da obra do poeta faz o leitor trilhar por diversos momentos da história do Brasil e com isto perceber aspectos da criação e construção da identidade do povo brasileiro. Em vários momentos a visão romântica da construção da brasilidade acaba se misturando à obra do poeta, suas parcerias e a forma

de recepção do público. Assim, se constrói diferentes linguagens e compreensões da mensagem inserida na letra ou música.

Pesquisar Vinícius é entender essa teia de relações que não pode ser rotulada em somente bossa nova ou música de protesto. Esses rótulos foram criados por idealizadores e intelectuais que tiveram necessidade de demarcar território e construir uma nova estética, escamoteando os seus significados. O leitor deve ficar atento, pois essas representações são construídas pela vanguarda dos movimentos culturais e também pela intelectualidade brasileira que vê a necessidade de tornar movimentos culturais engajados na busca da explicação do que é o Brasil. Tal busca insere em erros de atrelar a arte de forma extrema a economia ou a política, obscurecendo a rede de relações culturais e históricas que propiciaram a criação de uma obra artística.

Neste sentido, o presente trabalho se propõe a fazer uma análise das letras de *Chega de Saudade* (Vinicius de Moraes), composta em 1957, e *Gente Humilde* (Vinicius de Moraes e Chico Buarque) de 1969. As músicas escolhidas observam o critério temporal, com objetivo de facilitar o entendimento do leitor. O período estabelecido nesta análise compreende os anos de 1958 á 1970. O objetivo de analisar as músicas é buscar nelas as representações que foram construídas ao longo da vida do poeta. As análises partiram do contexto social e suas relações entre obra e público.

5.1. Chega de Saudade

Vai, minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode ser / Diz-lhe numa prece / Que ela regresse / Porque não posso mais sofrer / Chega de saudade / A realidade é que sem ela / Não há paz, não há beleza / É só tristeza e a melancolia / Que não sai de mim / Não sai de mim / Não sai... / Mas se ela voltar / Se ela voltar / Que coisa linda / Que coisa louca / Pois há menos peixinhos a nadar no mar / Do que os beijinhos que eu darei na sua boca / Dentro dos meus braços os abraços / Hão de ser milhões de abraços / Apertado assim, colado assim, calado assim, / Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim / Que é pra acabar com esse negócio / De você viver sem mim / Não quero mais esse negócio / De você longe de mim / Vamos deixar desse negócio / De você viver sem mim... (MORAES, 1957, apud CASTELLO, 1991, p. 42)

Na letra de *Chega de Saudade*, Vinicius utiliza inicialmente a palavra “tristeza”, (sentimento escolhido pelo autor para simbolizar sua melancolia, infelicidade) em um jogo de palavras que chega a confundir o leitor, pois a tristeza aparentemente parece ser vista como o objeto amado e que precisa existir para satisfação do poeta, ou seja, ele precisa ter esse sentimento para demonstrar sua necessidade do outro *vai, minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode ser*. O sujeito “Ela”, usado na primeira e segunda estrofe, não define a que se refere, podendo ser pessoa ou coisa pela qual o poeta sofre esse duplo sentido, sendo esclarecido só será esclarecido no final da terceira estrofe : *...do que os beijinhos que darei na sua boca*. Assim, é possível inferir que se trata de uma pessoa.

O trecho *diz-lhe numa prece que ela regresse porque não posso mais sofrer* reflete uma particularidade do povo brasileiro, que, nos momentos de dificuldade, procura resolver religiosamente (numa prece), mostrando que se deve fazer uma oração pedindo que ela retorne, pois o poeta não pode mais sofrer. Vinicius atribui a causa da ausência dela às suas sensações vivenciadas, como se o sentimento só existisse porque

ela existe. “Mas Vinicius fez da tristeza, que não tem fim, a sua musa. E por isso pôde, como poucos, acariciar a felicidade.” (CASTELLO, 1991, p.167).

O autor descreve outro sentimento, a saudade, como sendo possível a sua manipulação (*Chega de saudade*) e mais uma vez joga com as palavras, confundindo o leitor, sem deixar claro se o “Ela” é pessoa ou saudade (*na realidade é que sem ela não há paz*). *Não há beleza é só tristeza e a melancolia que não sai de mim, na sai de mim, não sai...* Mais uma vez é possível observar um traço egocêntrico, quando o autor atribui ao externo (ela) a responsabilidade de gerar no letrista uma sensação interna (paz). Sem o objeto amado não existe beleza, pois no imaginário do poeta, a impressão que se tem é que seu contexto só tem existência por causa dela e novamente atribui à ausência dela o fato de sentir-se triste (é só tristeza) e finda o fragmento posicionado que sente uma melancolia que não sai dele e para que o sentimento seja reafirmando com veemência o poeta repete a mesma frase várias vezes: *não sai de mim, não sai de mim, não sai...* como se quisesse que o leitor não esquecesse esse sentimento, mostrando o que a saudade pode fazer com quem a sente. A temática melancólica, segundo Castello (1991), fez com que Vinicius procurasse em suas parcerias “um espelho” que caminhasse com ele em sua luta contra a melancolia.

Neste momento, tanto musicalidade quanto letra passam por um processo de transformação. A terceira e quarta estrofes passam de acordes menores e dissonantes a maiores e justos. A letra torna-se mais clara, elucidando o que aconteceria com a pessoa amada quando retornar: “Mas se ela voltar se ela voltar que coisa linda que coisa louca...”, onde o “mas” significa uma condição para a transformação sentimental de tristeza em alegria chegando, quase ao êxtase da loucura, “*Pois há menos peixinhos a nadar no mar do que os beijinhos que darei na sua boca*”, aqui o poeta utiliza o

diminutivo que além de deixar o texto gracioso, provoca uma leveza no texto em contraste com as estrofes anteriores. Neste seguimento é possível perceber que o “Ela”, a quem o autor se referia o tempo todo na poesia, designava pessoa e não coisa. A ludicidade explícita no fragmento entra em contraste ao dizer que a quantidade de carinho expressada será incontável, não se pode medir.

Novamente o poeta descreve os comportamentos de uma pessoa ao encontrar outra da qual sente saudades: *Dentro dos meus braços os abraços hão de ser milhões de abraços apertado assim, colado assim, calado assim. Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim...* Sempre na expectativa de retorno da pessoa amada, o poeta manifesta seus sentimentos de carinho, amor e alegria com partes do corpo: Braços e boca, usando o trocadilho de palavras - braços, abraços e beijinhos – demonstrando que o carinho não precisa ser representado através de palavras (*calado assim*), apenas todo um movimento corporal que pode inclusive chegar a sufocar a figura amada (*apertado assim, colado assim e sem ter fim*).

O poeta volta a escrever de forma egocêntrica como se pudesse com isso mostrar que a pessoa amada não deve deixar de estar com ele, pois sem ele não será possível viver (*Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim*), sendo quase que imperativo na colocação de que o outro não pode viver sem ele e nem em outro espaço que não seja perto dele (*não quero mais esse negócio de você longe de mim*) reafirmando o mesmo sentido no final de sua poesia.

5.2 Gente Humilde

Tem certos dias em que eu penso em minha gente
E sinto assim todo meu peito se apertar
Porque parece que acontece de repente
Como um desejo de eu viver sem me notar
Igual a como quando eu passo no subúrbio
Eu muito bem vindo de trem de algum lugar
E aí me dá uma inveja dessa gente
Que vai em frente sem nem ter com que contar
São casas simples, com cadeiras na calçada

E na fachada escrito em cima que é um lar
Pela varanda, flores tristes e baldias
Como a alegria que não tem onde encostar
E aí me dá uma tristeza no meu peito
Feito um despeito de eu não ter como lutar
E eu que não creio peço a Deus por minha gente
É gente humilde, que vontade de chorar. (MORAES, 1968, apud CASTELLO, 1991, p. 184)

Com relação à *Gente Humilde*, Vinicius procura descrever o contexto do povo brasileiro, no qual apenas o simples pensar chega a lhe causar aperto no peito (*Tem certos dias em que eu penso em minha gente e sinto assim todo meu peito se apertar*). O poeta passeia pelos versos apostando em diversas contradições: *Porque parece que acontece de repente Como um desejo de eu viver sem me notar*, isto é, o poeta tem um desejo que remete ao corpo, aos prazeres, significando sua existência no mundo e ao mesmo tempo ele quer viver sem ser conhecido, sem ter status, sem ter identidade. A partícula “como” remete a maneira pela qual, o modo, o sentimento do sujeito e sua caracterização, diferente de “como quando” (*Igual a como quando eu passo no subúrbio*), que remete a uma questão temporal. Ao mesmo tempo, o jogo de palavras dos versos lembra que o sentimento de não querer ter identidade é o mesmo de ver o subúrbio como se o poeta estivesse comparando as condições das pessoas humildes a das pessoas sem identidade, que não são artistas, são apenas o povo brasileiro que vive

num contexto social menos favorecido. O poeta se descola dessa realidade ao dizer que diferente das pessoas que moram no subúrbio, ele apenas passa (*eu muito bem vindo de trem de algum lugar*) muito bem no sentido de estar em melhores condições vindo de um outro lugar e ainda prima por não identificar de onde. Um sentimento de inveja de não compartilhar da mesma classe social (*aí me dá uma inveja dessa gente*) no sentido de que “essa gente” tem como estereotipo ser lutador ainda sem ter com o que lutar (que vai em frente sem nem ter com que contar).

Vinícius também descreve em detalhes como são as casas do subúrbio (são casas simples, com cadeiras na calçada e na fachada escrito em cima que é um lar) parece ser a forma que o poeta tem de mostrar para as pessoas que não conhecem esse grupo social possa pelo menos através desta descrição vir a fazer uma imagem desse contexto social e para aqueles que se enquadram nesta realidade possam entender que independente das condições econômicas vividas, este local é seu lar, sua moradia.

O cenário descrito por Vinicius traz na varanda das casas ornamentos expostos que tem um aspecto de infelicidade e infertilidade (pela varanda flores tristes e baldias), que procura uma alegria que não está em lugar nenhum (Como a alegria que não tem onde encostar). Mas, mesmo assim, essa classe social não deixa de lutar e ir em frente, gerando uma reflexão do autor a respeito de sua própria classe social (*E aí me dá uma tristeza no meu peito / Feito um despeito de eu não ter como lutar*), seja por não saber lutar, seja por não ter como lutar exatamente por não ter pelo que lutar. Assim, Vinicius costura seu texto fazendo uma contradição interna das imagens (meu contexto e contexto do povo).

O poeta insiste numa característica do povo brasileiro, que mesmo não sendo religioso se apegam a deuses e imagens para que a vida tenha um sentido além do terreno

(*E eu que não creio peço a Deus por minha gente*). Assim, o poeta entra nesse jogo de palavras utilizando essa ferramenta como um recurso estético para construir o outro (*É gente humilde, que vontade de chorar*), ou seja, o povo é humilde e o poeta tem vontade de chorar. Aqui ele o aproxima público de si e o reflexo “dessa gente” faz com que ele se entristeça. Esse sentimento de pena que o poeta nutria pelas pessoas humildes o fazia literalmente chorar. Conforme conta uma de suas parceiras, a cantora Marília Meda, que certo dia encontrou Vinicius chorando convulsivamente em seu apartamento e quando perguntado o que teria, sem conseguir se expressar direito, o poeta responde que sentia muita pena das pessoas, porque elas sofrem muito. “Vinicius conseguia ter sentimentos tão amplos que eles não necessitavam de objeto. Eram emoções esgotadas na própria emoção, e que serviam para todos.” (CASTELLO, 1991, p.167).

6. Conclusão

Pois para isso fomos feitos: para a esperança no milagre / Para a participação da poesia / para ver a face da morte / De repente nunca mais esperaremos... / Hoje à noite é jovem; da morte, apenas / Nascemos, imensamente.²⁴ (Moraes, apud ALMEIDA, 2002)

Estudos relacionados a Vinicius de Moraes (CASTELLO, 1994; CASTRO, 2001) normalmente destacam o perfil romântico da sua produção artística. No entanto, um dos objetivos deste trabalho foi desmistificar tal característica, demonstrando que o poeta sofreu diversas transformações ao longo de sua vida, sendo essas mudanças e suas relações com os movimentos culturais que surgiram no Brasil, destacadas nas letras de *Chega de Saudade* e *Gente Humilde*.

Um dos desafios desta dissertação foi pesquisar períodos de extrema produção cultural no Brasil, como os anos 40, 50, 60 e 70, sendo um trabalho complexo. Por isso, foi necessário limitar o estudo aos movimentos culturais, políticos, sociais nos quais foram escritas as letras de *Chega de Saudade* e *Gente Humilde*, sem deixar de escrever sobre a trajetória do poeta para poder caracterizar os modelos culturais que serviram de inspiração para o autor.

Pesquisar Vinicius de Moraes no âmbito acadêmico é uma tarefa difícil por se tratar de um expoente da música e poesia que participou ativamente dos processos políticos e culturais da história brasileira, sem vínculos ideológicos que possibilitassem um rótulo político ou ligação a um movimento cultural específico.

As poesias e letras de Vinicius de Moraes são relacionadas ao senso comum, ou seja, considerando-o um artista preocupado explicitamente com questões específicas do

²⁴ Trecho do “Poema de Natal” escrito por Vinicius de Moraes.

campo emocional e dificuldades que indivíduos sofrem ao longo da vida. Deste modo, fica posto sua preocupação com a condição humana (exemplificado em *Chega de Saudade* e *Gente Humilde*).

Vinicius também teve o interesse de retratar o Brasil e suas realidades sociais e culturais, contribuindo, dessa forma, para os movimentos políticos e culturais presentes em muitos momentos da história do país que o poeta observou, influenciou e participou em vida.

É imprescindível ressaltar dois instrumentos básicos de construção de distinção social: a economia e a cultura. É comum identificar a economia como instrumento para a distinção de classes. Porém, as classes baixas visualizam mais concretamente a educação como uma distinção social. Nesse sentido, se houver uma reflexão sobre o que se escuta nas músicas das rádios, nas letras das poesias como um instrumento para educação, faz-se necessário que as pessoas entendam o que escutam. Sendo assim, precisam estar preparadas e educadas para lidar com o mundo da cultura que as coloca na posição estão, e que não é apenas o dinheiro.

Quando algo é escrito e não é entendido, está se construindo uma distância que é concreta e que tem consequências. Assim, são construídos laços comuns, identidades nas quais se inserem pessoas em uma categoria social e deixam outras de fora. Porém, Vinicius procurou traçar um paralelo entre suas poesias, criando, em suas letras, cotidianos reais e acessíveis, ainda que não fossem vivenciados por ele. A partir de suas letras é possível imaginar o quadro do contexto social no período em que foram escritas.

A letra de *Gente Humilde* reflete a opção do poeta pelos excluídos, sendo assim, não é possível enquadrar Vinicius na esquerda romântica em formação no início dos anos 60. O poeta é concebido como ator social de extrema importância no processo

histórico que culminaria com o golpe militar de 1964 e também objeto de censura e repressão, característica do “Anos de chumbo”.

O que é possível observar nas etapas de construção do poeta é a sua percepção quanto ao contexto do país em que vive. Consciência e ação caminham juntas. Genealogicamente, Vinicius se constrói como agente participante de um processo emancipatório, levando às massas o projeto de transformação teorizado na concepção marxiana. As condições materiais para a mudança se transformam em elemento que o autor usa em suas obras, a história como pano de fundo, aliado ao sentimento de "ombros que suportam o mundo", ou seja, o poeta afinado com a realidade social do mundo que vive.

O nacionalismo toma forma de poesia e o poeta em construção torna-se o alicerce do sentimento de uma vanguarda intelectual que se estabelece como os emissários do Brasil, ou pelos mensageiros do seu sentimento de realidade em relação ao seu país.

O que torna Vinicius um poeta diferente é a percepção do lado obscuro do homem e a coragem de enfrentá-lo. Desde o início de sua obra, o autor parte dos temas fundamentais que são intrínsecos ao homem: o mistério, a paixão e a morte. Quando deixa a poesia em segundo plano para se tornar “*show-man*” da MPB (Música Popular Brasileira), para viver nove casamentos, para atravessar a vida viajando, Vinicius está exercendo, mais que nunca, o poder que Drummond descreve, sem conseguir dissimular sua inveja: “Foi o único de nós que teve a vida de poeta”²⁵.

A riqueza em ser um poeta corrobora para que Vinicius permaneça imortal em suas letras. Atualmente, após 25 anos de sua morte, ainda é possível utilizar suas letras

²⁵ Fragmento retirado do Jornal “Folha de São Paulo” de 13 de outubro de 2003 com o título de “Comemorações do aniversário de 90 anos de Vinicius de Moraes”.

para descrever o contexto social brasileiro e mesmo que a geração do século XXI não se identifique com ele, aprendeu a resgatar sua própria história.

A vida do poeta tem um ritmo diferente / É um contínuo de dor angustiante. / O poeta é o destinado do sofrimento / Do sofrimento que lhe clareia a visão de beleza (...) A sua poesia é a razão da sua existência / Ela o faz puro e grande e nobre / e o consola da dor e o consola da angústia / A vida do poeta tem um ritmo diferente / Ela o conduz errante pelos caminhos, pisando a terra e olhando o céu / Preso, eternamente preso pelos extremos intangíveis.²⁶ (Moraes, apud ALMEIDA, 2002)

²⁶ Trecho da poesia “O Poeta” escrita por Vinicius de Moraes.

7. Referências

ALBIN, R. C. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA, A. T. (Org). **Vinicius de Moraes: o poeta não tem fim**. São Paulo: Vergara & Riba, 2002.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BLOC, M. **Introdução á História**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BUENO, A. **Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 3ª ed, 1998.

CAMPOS, A. (Org). **Balanço da Bossa nova e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1ª ed. 1986.

CASTELLO, J. **Livro de letras: Vinicius de Moares**. São Paulo; Companhia das Letras, 1991.

CASTELLO, J. **Vinicius de Moraes: o poeta da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, R. **A onda que se ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTRO, R. (Org). **Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, R. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, R. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand do Brasil, 1990.

COSTA, B. W.; WORMS, S.L. **Brasil século XX: ao pé da letra e canção popular**. São Paulo: Nova Didática, 2002.

DEL PRIORE, M. et al. **Documentos da história do Brasil: de Cabral aos anos 90**. São Paulo: Scipione, 1997.

ELEGIA na morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes. Escrita por Vinicius de Moraes em tributo a morte de seu pai. Disponível em: <<http://www.vinicius-de-moraes.lettras.terra.com.br/letras/87145/>>. Acesso em 26 jan. 2005.

FOLHA DE SÃO PAULO. Sessão Ilustrada. **Comemorações de aniversário dos 90 anos de Vinicius de Moraes**. Autor: Cassiano Elek Machado. São Paulo, 13 out. 2003. Semanal

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FRASES e textos. Retiradas do site Tom Jobim. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_frases_8.htm>. Acesso em 25 out. 2005.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1974-. Diário. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/poesia/sec_poesia_texto_notas.php?id=272>. Acesso em 25 fev. 2005.

JORNAL ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 1979. Diário.

LETRA e música de João Gilberto composta em 1958. Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/nadohomepage2/bimbom.html>>. Acesso em: 19 fev. 2004.

MARTINS, C. E. **História do CPC**. In *Arte em Revista*, nº 3, 1980. Retirado do artigo de CONTIER, A. D. **Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**. Revista Brasileira de História. Vol. 18 n.35 São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002#12not>. Acesso em: 30 out. 2005.

MORAES, V. **Meu tempo é quando**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1990. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/poesia>>

/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=672>. Acesso em 25 mar. 2005.

MÚSICA Coração de estudante. Composição de Milton Nascimento e Wagner Tiroso em 1981. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/letra/m/milton-nascimento/coracao-de-estudante-nao-cifrada.html>>. Acesso em: 20 fev. 2003.

NERUDA, P. **História natural.** Salvador: Macunaíma, 1974.

O'BRIEN, P. "Michael Foucault's History of Culture". In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ORFEU da Conceição. Long Play 10 lançado pela Odeon MODB 3056. Disponível em:<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/discfr.cgi?cmd=disco&url_disco=orfeu/txtvin.html>. Acesso em: 25 jan. 2005.

POESIA Operário em construção de Vinicius de Moraes composta em 1956. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/024/24poesia_vm.htm>. Acesso em: 20 fev. 2004.

REVEL, J. **A invenção da sociedade.** Lisboa: Difel, 1989.

RIDENTINI, M. **Em busca do Povo Brasileiro.** São Paulo: Record, 2000.

WERNECK, H. **Chico Buarque letra e música: incluindo carta ao Chico de Tom Jobim e gol de letras.** São Paulo: Companhia das letras, 1989.

RUBIM, A. A. C. **O Partido Comunista e os Intelectuais.** Revista eletrônica: Política e Trabalho. N.15, Setembro-1999 - p. 79-91. Disponível em: <<http://www.geocities.com/ptreview/15-rubim.html>>. Acesso em 10 abr. 2005.

SKIDMORE, T. E. **Brasil: de Getúlio a Castello Branco (1930/1964).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. 4ª Ed.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

WILLIAMS, R. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.